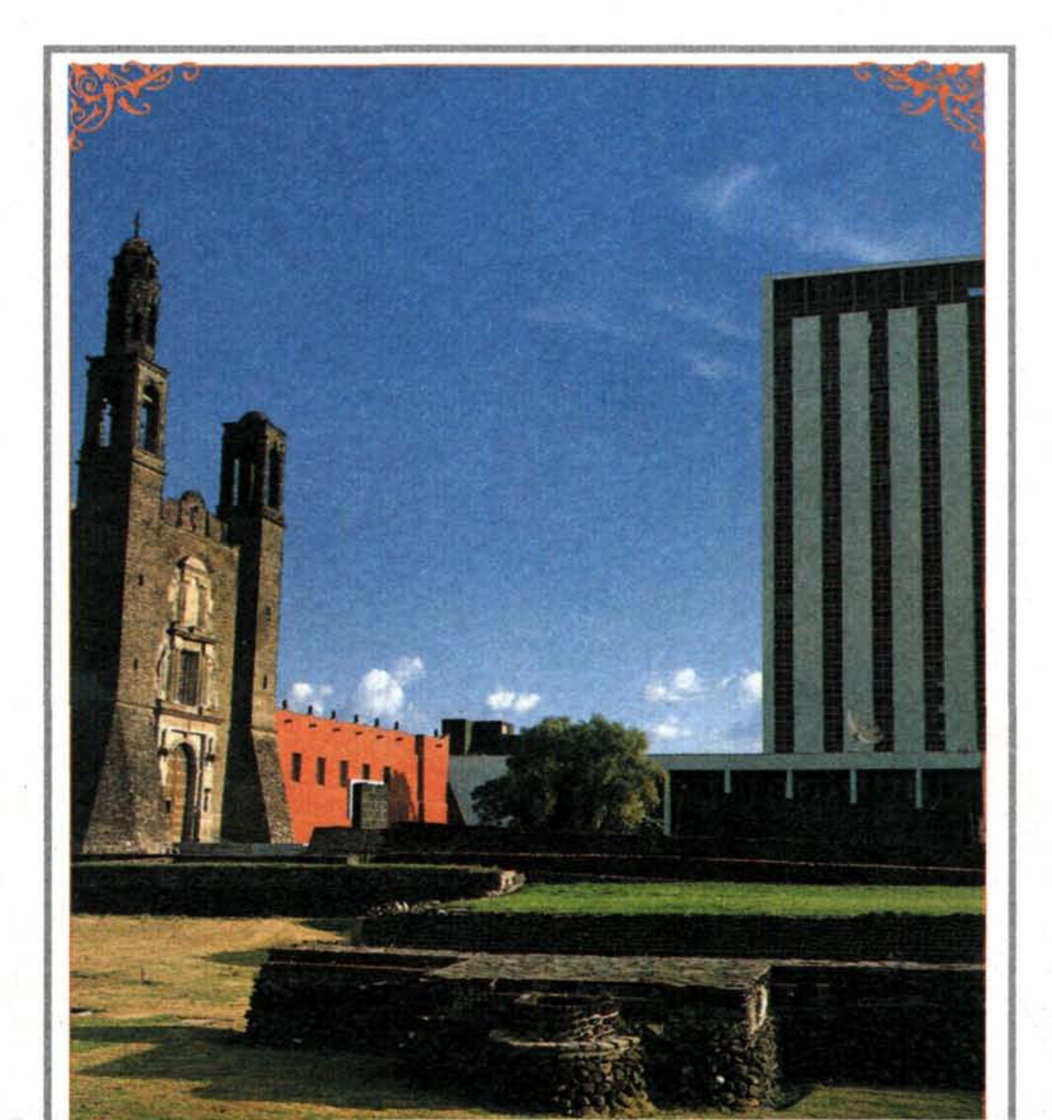




La cultura mexicana actual





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

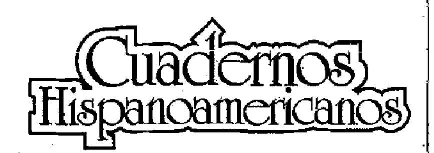
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7



549-50

Estudios

549-50





549-50

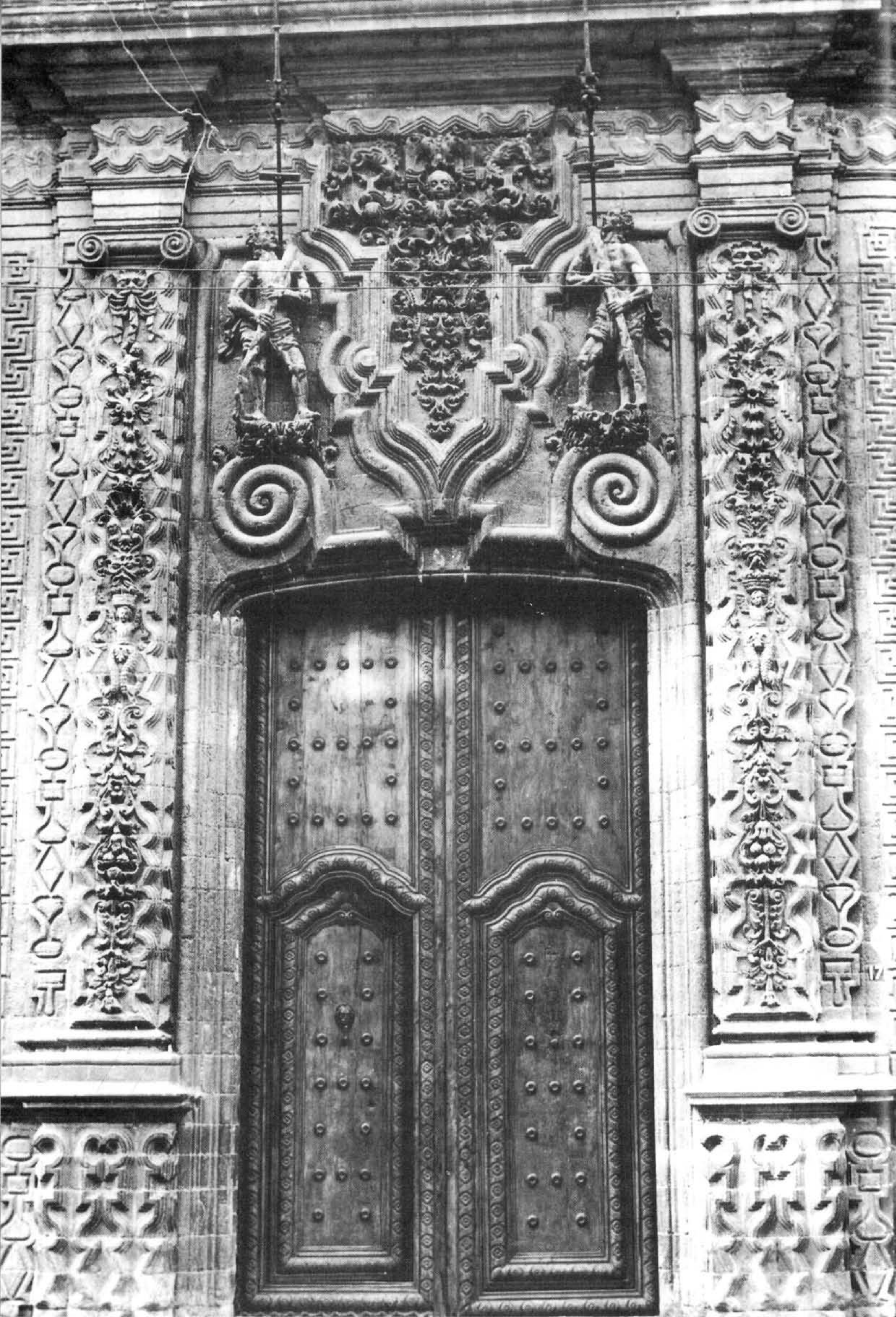
Los poetas

275 Los poetas en México
VICTOR MANUEL MENDIOLA

(Antología de poemas de Octavio Paz, Margarita Michelena, Alí Chumacero, Jorge Hernández Campos, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jaine Sabines, Tomás Segovia, Eduardo Lizalde, Víctor Sandoval, Juan Bañuelos, Marco Antonio Montes de Oca, Guillermo Fernández, Ulalume González de León, Gabriel Zaid, Hugo Gutiérrez Vega, Gerardo Deniz, Francisco Cervantes, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, Gloria Gervitz, Francisco Hernández, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Carlos Montemayor, Mariano Flores Castro, Marco Antonio Campos, David Huerta, Efraín Bartolomé, José Luis Rivas, Coral Bracho, Manuel Ulacia, Vicente Quirarte, Ricardo Castillo, Verónica Volkow, Fabio Morábito, Silvia Tomasa Rivera, Jorge Valdés, Luis Miguel Aguilar y Javier Sicilia).

La Redacción y la Dirección de
Cuadernos Hispanoamericanos
agradecen al poeta
Hugo Gutiérrez Vega
su trabajo de coordinación
de este volumen dedicado a
La cultura mexicana actual

ESTUDIOS


17

México 1995: la cultura en crisis

I.

Un viejo epigrama nuestro dice que en México la conquista la hicieron los indios y la independencia, los españoles. Si en esto último en lugar de españoles ponemos criollos estaremos cerca de la verdad. Fueron los criollos quienes, arrebatados por los vientos de la Ilustración y puestos a fermentar por el programa reformista de Carlos III, dieron cuerpo a la ideología independentista. Dos de ellos, Carlos María de Bustamante y Lucas Alamán, pusieron los cimientos a los recuerdos del futuro, esto es, a la historia bifronte de la revolución de independencia. Según la versión canónica de la historia patria hubo una sola revolución de independencia. La coexistencia de las versiones de Bustamante y Alamán nos enseña, como apunta Charles Hale, que en realidad hubo dos.

La primera, o sea, la inflamada por Miguel Hidalgo y Costilla y exaltada por Bustamante, duró diez años y se desintegró en 1820. La segunda, defendida por Alamán como la auténtica, fue conducida por los mismos que habían combatido y fusilado a Hidalgo. En 1821, con su Plan de Iguala, Agustín de Iturbide proclamó el establecimiento en México de un imperio independiente pero en favor de Fernando VII, un gobierno monárquico, constitucional y moderado. Y como su religión oficial, la católica.

Una y otra tesis partían de sendas visiones encontradas sobre la esencia y génesis del país nuevo. Bustamante rastreaba sus raíces en el *imperio de Anáhuac*, «nuestro antiguo imperio azteca», destruido por unos conquistadores extranjeros. Proclamaba la necesidad de recuperar aquella soberanía por medio de un movimiento de independencia cuyo sentido sería el de «una reconquista». De ahí que muchos de sus adversarios hayan tachado su «neoindigenismo» de absurdo y anacrónico. La tesis de Bustamante,

como ha dicho Ernesto Lemoine, tenía por objeto animar un independentismo populista y una repulsa hacia cuanto significara el poder y el dominio peninsulares. O sea, apuntaba hacia un independentismo como el de Hidalgo y al que Alamán describía como «levantamiento de la clase proletaria contra la propiedad y la civilización».

Alamán puede haber contribuido al origen del dicho popular. Según él, la nación aparecida en 1821 (naufragado el movimiento de Hidalgo) fue «*hechura de los mismos que hasta entonces habían estado impidiéndola*», es decir, de los criollos. Venía a ser el resultado de la conquista del siglo XVI, guiada por principios hispánicos de autoridad, religión y propiedad. Escribía: «Yo no me he considerado nunca sino un español revelado». Por lo tanto, negaba la corriente «vulgar» de opinión, al parecer muy difundida en 1821, de que la independencia era un resurgimiento del Anáhuac, luego de tres siglos de opresión española. Y encontraba a Bustamante particularmente culpable del mito azteca.

II.

Las dos tesis sobre las dos revoluciones de independencia, fueron insignias adversarias en la prolongada guerra civil entre liberales y conservadores estallada prácticamente con el fusilamiento, en 1824, del autoproclamado emperador de México Agustín de Iturbide. Hoy día, 180 años después, las encontramos todavía fermentando disputas sobre el ser de México y en las banderas de grupos lanzados al combate con tal de imponer sus puntos de vista.

El autor de estas líneas tiende a coincidir con Alamán en cuanto a la vacuidad de pensar en nuestra nación como una retoma de algo que quedó en suspenso a la caída de Tenochtitlan. México es el resultado del choque y la fusión entre los españoles y las culturas indígenas, como en otras circunstancias Francia es producto de la conquista de las Galias por Julio César. El autor se considera discípulo de Américo Castro y ha atesorado las lecciones fundamentales de *La realidad histórica de España*. En cuanto a Bustamante, su posición fue asumida por una parte considerable del estamento criollo. En algún momento, estos miembros de la capa novohispana dirigente aunque relegada por los peninsulares a un segundo plano, al tomar conciencia de su cada vez más acusada singularidad frente a España, deseosos de apoyarse en algún precedente fundacional de orden histórico que legitimara sus pretensiones, decidieron exaltar la imagen del imperio azteca y sus reyes como su pasado propio. Sobre todo a partir de cuando se hizo evidente la decadencia de España a fines del



siglo XVII. El indigenismo de Bustamante, por otro lado, entreverado con el independentismo populista, debe haber perseguido la finalidad práctica de establecer un vínculo movilizador con los estamentos inferiores de la sociedad virreinal, cuya presencia ahora resultaba necesaria en los campos de batalla.

Sin embargo, no obstante la contraposición, hay una circunstancia que no se debe perder de vista: ambos pensadores, Bustamante y Alamán, son fervorosos independentistas; ambos apoyan un proyecto de nación acorde con sus intereses; los respectivos proyectos se nutren, entre otras doctrinas, de las expuestas arriba. Y esas doctrinas tenían fallas.

La falla de la doctrina de Alamán, por ejemplo, residía en lo que fue la sustancia del independentismo de Iturbide, es decir su conservadurismo, contrario a los principios de las Cortes españoles y la Constitución de Cádiz de 1812. De ese modo, se sumaba a la línea antiliberal, y por lo mismo antimodernista, que había impelido a Fernando VII a cancelar el trienio liberal de 1820-1823.

Bustamante, por su lado, es reo de haberse erigido en paladín de una visión que deformó la historia de México. Su tesis sobre el resurgimiento de Anáhuac después de tres siglos de opresión, habría de adquirir con el paso del tiempo casi la validez de un dogma y dio pie para que, todavía en el siglo XX, se rechazaran sistemáticamente el virreinato y la Nueva España como lo que fueron en verdad: la matriz donde se formó la nación mexicana.

Más aún, ni Bustamante ni Alamán registran el dato quizá capital de *esa* formación en *esa* matriz. Octavio Paz, en *Las trampas de la fe* ha escrito que «la verdadera *novedad* de la Nueva España» eran los mestizos. Más todavía, «eran aquello que la hacía no sólo nueva sino *otra*». En el virreinato, el mestizo, «verdadero paria», tenía como destino «las profesiones dudosas: de la mendicidad al bandidaje, del vagabundeo a la soldadesca». En los siglos XVII y XVIII el hampa se reclutaba entre los mestizos. En el siglo XIX los acogieron la policía y el ejército, y a partir de entonces, su ascenso, «carrera fulgurante: bandido, policía, soldado, guerrillero, caudillo, líder político, universitario, jefe de Estado». Apenas roto el molde virreinal, nuestros pensadores independentistas no estaban en condiciones de captar el giro de los tiempos.

La certera visión de Paz apenas ahora nos está volviendo sensibles a la manera cómo, a partir de la independencia, los mestizos, «merced a su arrojo, fortaleza, aguante, ingenio, soltura e inventiva» asumieron crecientemente la responsabilidad de la empresa y terminaron por constituirse en el eje de la construcción del país. Cuando por fin triunfan los liberales sobre los conservadores y el imperio de Maximiliano de Habsburgo y res-

tauran la república, los mestizos se han metamorfoseado. Su victoria es más que la afirmación de un sujeto histórico nuevo; es la aparición de un ser humano, el mexicano, ansioso de incrustarse en el horizonte de lo universal.

En el roce entre las dos tesis animadoras de las dos revoluciones independentistas, ambas de génesis criolla, la afirmación de la mentalidad mestiza significó un esfuerzo de resolución de las contradicciones. Es decir, además de la oposición entre las tesis genésicas, de las contradicciones estamentales y de castas incrustadas en la sociedad novohispana. La independencia no podía ser sólo política, sino también respecto de un viejo régimen de relaciones sociales. Sin embargo, esa resolución mestiza de contradicciones implícita en el triunfo final de los liberales, no pasaba ni por el triunfo ni por la derrota absolutas ni del punto de vista de Alamán, como tampoco del de Bustamante. Por el contrario, a la Restauración de la República, después del fusilamiento de Maximiliano, el régimen juarista echó a andar una política cultural que se ha ido revelando poco a poco como un esfuerzo integrador, en todos los órdenes, de lo que hasta entonces había aparecido antagónico. (Debo advertir, sin embargo, que no estoy proponiendo ningún proceso dialéctico: aquí se habla de *integración*, no de síntesis). Esta vocación integradora —que hoy me atrevo a calificar de característica de la inteligencia mestiza en México— subsistiría en el gobierno autoritario de Porfirio Díaz, en la filosofía de Gustavo I. Madero, en los *planes* de las facciones revolucionarias y en la sucesión de presidencias posteriores a la Revolución.

Dicho de otra manera, los liberales, verdaderos forjadores de la nación, tanto que, como dice Jesús Reyes Heroles, para ellos «nacionalidad y liberalismo fueron una misma cosa», aunque por venir de la trayectoria de Bustamante condenaban el pasado virreinal al que consideraban un largo paréntesis de opresión, tampoco parecían requerir para sus políticas de fórmulas populistas o vernáculas desprendidas de la convergencia —propiciada por el *antigachupinismo* independentista— entre los líderes criollos y las masas indígenas y mestizas.

III.

Las tres décadas siguientes al primer imperio (el de Agustín de Iturbide) fueron de convulsiones continuas debido a los cuartelazos y las luchas de facciones. A lo largo de este tiempo, o sea, más o menos hasta proclamada la Constitución liberal de 1857, como ha señalado el investigador Agustín Basave Benítez, el liberalismo en general hizo caso omiso de la población



indígena. A los liberales debe haberles parecido que la solución a los problemas de los indígenas estaba dada: consistía en el igualitarismo teórico de su doctrina. Los indios desaparecerían para ser sustituidos por unos abstractos ciudadanos mexicanos.

Sin embargo, en la medida en que la causa liberal ganaba trabajosamente terreno y se consolidaba, le salieron al encuentro tres circunstancias constitutivas de la espinosa realidad a que se enfrentaban. Esas circunstancias eran: una, la anarquía política y social reinante que interpretaron como resultado de la heterogeneidad racial del país; dos, en abono de lo anterior, la no existencia de vínculos objetivos entre los grupos étnicos de la nación, ausencia evidente sin ir más lejos en la Guerra de Castas estallada en Yucatán en 1847 —y que seguiría chisporroteando medio siglo más tarde—; tres, la necesidad de reclutar entre el pueblo bajo tropas, primero, para la guerra civil contra los conservadores, después para combatir a los franceses, y al final para dotar a la República Restaurada de un ejército *ad hoc*.

El enfrentamiento de tales hechos, más una evolución ideológica del liberalismo mexicano en este aspecto —no explorada a fondo todavía— hizo que los líderes de la constelación juarista se plantearan, por encima de su preocupación dirigida a liquidar la mentalidad estamental del virreinato, la urgencia de unificar el país solucionando su heterogeneidad étnica. Esto sucedía de seguro como parte del proceso por el cual la generación de los liberales ya estaba descubriéndose a sí misma como lo que era: una vanguardia de forjadores de la nación, compuesta por una emulsión de criollos, mestizos e indígenas, encabezados por un líder zapoteco de prestigio universal. Una colectividad donde no se sentían distinciones de raza o de origen. Una tesis viviente para la acción que, con Ignacio Manuel Altamirano, no tardaría en traducirse en la primera política cultural moderna. Fue en esa coyuntura donde el mestizo cobró conciencia de su papel histórico. Ahí empezó a afilar la punta de la teoría sobre lo que Basave ha llamado la mestizofilia.

Estamos hablando de una línea que pasa, *arrastrándolos*, entre los extremos de Bustamante y Alamán, con la aspiración de desembocar en una teoría universalista. Esa línea —para limitarnos a los jalones principales— va del filólogo, historiador y estudioso de las lenguas indígenas Francisco Pimentel (1832-1893), al político, historiador y escritor Vicente Riva Palacio (1832-1893), al eminente historiador, escritor y educador Justo Sierra (1848-1912), a quien personifica «inigualablemente» —según Basave— la transición del régimen autocrático de Porfirio Díaz a la Revolución Mexicana, esto es, a Andrés Molina Enríquez (1868-1940), precursor del movimiento, etnólogo, teórico del agrarismo,

al antropólogo y sociólogo Manuel Gamio (1883-1960), y, finalmente, diría yo, a una especie de bifurcación donde, por un lado, sigue su trayecto, la antropología mientras, por el otro, el del pensamiento más centradamente humanístico, surgen nombres como el de José Vasconcelos y Octavio Paz.

Es la línea donde se registra por parte de los mestizos la toma de conciencia de su ascenso histórico, y donde, como consecuencia, se martilla y desarrolla el tema del mestizaje como proceso instrumental para formar esa «nación verdadera» que dice Pimentel, donde los indios terminarán diluídos por los blancos, que, según Riva Palacio, será el lugar donde se proyecta «crear una nueva raza para formar la nacionalidad mexicana». *Riva Palacio especulaba que, en el siglo XVI, los españoles* detestaban a los mestizos «porque eran el germen poderoso de un pueblo nuevo», lo cual se había confirmado por cuanto los mestizos fueron quienes asumieron el papel de libertadores de un pueblo oprimido, por lo que terminaron teniendo la exclusiva de la nacionalidad mexicana. Justo Sierra, en quien al socaire de los 30 años de la *pax porfiriana,* se da la eclosión de una conciencia histórica incipientemente madura, reduce la cuestión de los indios a la de la inevitable transformación por la que deben pasar; de hecho, muchos de ellos ya se han «transformado», esto es, «se han transformado en nosotros, en los mestizos», entre los cuales se coloca él mismo. Observa Basave que el concepto que Sierra tiene del mestizo es tanto étnico como sociológico, rasgo este último que representa una apertura importante en el tratamiento de la cuestión. Los mestizos son, para Sierra, la incipiente clase mediante porfiriana de fines de siglo, la suya propia. Defiende a su «raza híbrida» recordando cómo la Independencia y la Reforma fueron «actos de inmensa energía de la *raza bastarda* de México». Con Sierra, el México positivista muestra el alto grado de aceptación implícita de lo indígena que, al decir de Basave, había alcanzado ya, contra lo que se supone en general, la intelectualidad porfiriana.

Andrés Molina Enríquez vivió el derrumbe del porfiriato, el triunfo y tragedia de Madero, las marejadas de ese colosal fenómeno que los mexicanos llamamos Revolución y fue a la postre una guerra civil entre facciones revolucionarias, y el México postrevolucionario hasta el final de la presidencia de Lázaro Cárdenas. En la postrevolución, tuvo tratos con el caudillo de caudillos, Alvaro Obregón, pero también con Emilio Portes Gil, Narciso Bassols, Diego Rivera y en general con la plana mayor de la política y la cultura. Intervino en la redacción del artículo de la Constitución referido a la reforma agraria. Su obra prefigura paradigmáticamente al llamado nacionalismo cultural revolucionario.



En su pensamiento sobre la formación de la nacionalidad imbrica el tema de la lucha de razas (por influencia de Ludwig Gumplowicz, sociólogo austriaco, 1838-1909, quien traslada el darwinismo social al plano étnico y que, por lo tanto, además de anticipar las teorías nazis, tendría hoy, en este fin de siglo, una terrible actualidad) con el de la mezcla de la raza española con la indígena.

«El elemento étnico —escribe— llamado a hacer la nacionalidad mexicana ha sido formado por el cruzamiento del elemento étnico español y del elemento étnico indígena, y era el elemento mestizo». El general Porfirio Díaz, con su Plan de Tuxtepec (1876), consolida los triunfos mestizos de la Reforma y la República y da forma a la etapa «integral», esto es, la que perpetúa «el período de la nacionalidad». Aquí lanza Molina Enríquez una fórmula donde se evalúa la historia de los procesos políticos de México según su correspondencia con la evolución del problema racial: «El mayor beneficio que debemos a la forma republicana es el de haber hecho la igualdad civil que ha favorecido mucho el contacto, la mezcla y la confusión de las razas, preparando la formación de una sola».

Hacia finales de su vida abandona su aparente equilibrio mestizófilo y parte al grupo de los mestizos en dos: los indiomestizos y los hispanomestizos. Mantiene el mestizaje como una culminación, pero ahora lo plantea desde el lado del indígena, lo que lo lleva a predicar el rescate de la cultura prehispánica en detrimento de la cultura española. Ahora sostiene que se debe liberar a los indios de la presión de la cultura occidental a fin de que eleven «su influencia mental» hasta donde sea necesario «para enfrentarse a la mentalidad blanca», y añade que «en la unificación mental de los indios está el nudo central del secreto de su salvación, y el punto de partida de la elaboración definitiva de la nueva cultura mexicana» y posiblemente de «la continental». En los últimos cinco años de su vida se dedicó a difundir en cada número de su periódico agrarista *El reformador* sólo el punto de vista de los indios y los indiomestizos «que actualmente —decía— no tienen representación en la prensa del país».

IV.

Es imposible en tan corto espacio recoger con todos sus matices la génesis y el desarrollo de esta corriente de pensamiento, tanto menos cuando se llega a Molina Enríquez. Por consiguiente, me he limitado a exponer *per sommi capi* un tema que, siendo básico para entender la historia y la cultura de México, no suele llegar al lector español, o sea

que el independentismo liberal de orientación populista, hecho una carne con el ascenso histórico de los mestizos, fue utilizado con creciente conciencia cual instrumento para crear una cultura donde la mestizofilia destaca entre los instrumentos principales para construir el país.

Como se ha visto, superado el período propiamente bélico de la Revolución, el tema de la mestizofilia cerró en la obra de Molina Enríquez la fase durante la cual, en el trentenio del porfiriato, se trató de consolidarlo en el clima positivista de ese período y de darle una sólida base científica a partir del evolucionismo de Spencer y Darwin, y por supuesto, de la filosofía de Comte. En la postrevolución, aparece la influencia de autores como Elisée Reclus, Ernest Haeckel, Ludwig Gumplowicz y Pasquale Stanislao Mancini, o sea, una constelación intelectual, donde luego ciertas figuras resultaron precursoras del racismo alemán de nuestro primer medio siglo.

Sin embargo, como hemos visto, a la postre el evolucionismo permitió a Molina Enríquez abrir otra vez las hojas de la tijera formada por las ideas de Bustamante y Alamán, pero adelgazadas al punto de que, no obstante permanecer atornilladas en su trabazón por la ideología-mito de la mestizofilia, parecían destinadas a no cerrarse jamás.

En la última fase de sus trabajos, Molina Enríquez se inclina por reinterpretar la fusión indio-criolla en el sentido de exaltar antes que nada, y sobre todas las cosas, la originalidad, la identidad y en suma la validez no del indio antiguo, sino del moderno, su cosmovisión y sus instituciones comunales. O sea, termina por rechazar la hipótesis de la criollización de los indios, para sostener la de la indigenización de los criollos.

Por otro lado, la manera como Molina Enríquez funde la ideología de la lucha de razas con hechos políticos cruciales y con análisis de los problemas económicos de México, vistos en su generalidad como el horizonte de los problemas económicos y sociales específicos de las poblaciones indígenas, ha dado pie para que comentaristas de las últimas dos décadas descubrieran en sus ideas la sombra de Marx. Pero no hay tal porque, como afirma Basave, Molina Enríquez no quiere una sociedad sin *clases*, sino una nación sin *castas*, no obstante lo cual se puede pensar que sus reflexiones, de todas maneras, sirvieron como puente para que la cuestión transitara, a la larga, hacia el marxismo, de la misma manera como la cuestión del Tercer Mundo y el subdesarrollo llevó a enfocar con la lente del materialismo científico el papel de las poblaciones autóctonas frente a las causas de su liberación y su incorporación a la modernidad.



V.

El pensamiento de Molina Enríquez —apenas ahora se advierte— en un cierto modo marca un punto de llegada, es una terminal de la reflexión en torno a las razas heredada del virreinato, como parte de la depuración de esa forzada herencia. Lo más importante, a mi juicio, es que a partir de él la tendencia a interpretar la tijera mestizófila inclinándose hacia la punta indígena, acabó —por obra de seguidores y discípulos suyos, y por efecto de la entrada en México de las corrientes antropológicas modernas, empezando por la influencia de Franz Boas y su teoría del relativismo cultural, cuyo vehículo fue Manuel Gamio,discípulo suyo en Nueva York en 1909-1911, los años clave de la revolución de Madero–– convirtiéndose en lo que es el indigenismo moderno.

Los miembros de mi generación, estudiantes de preparatoria a fines de los treinta, todavía presidente Lázaro Cárdenas, ante un liderazgo que había nacionalizado el petróleo y los ferrocarriles; que había repartido el agro; que había removilizado, esta vez en pos de causas directamente sociales, a las masas campesinas y obreras; envueltos como estábamos en un clima embriagador de nacionalismo cultural, donde eran figuras descollantes y abrumadores los grandes muralistas, en su mayoría miembros activos del Partido Comunista; lectores que éramos de la *novela de la Revolución* y espectadores del cine nacionalista y pseudorrural de aquellos años, vivíamos los ritmos de una marcha nacional, bailada por una no bien definida senda mexicana hacia un socialismo paradisiaco, mezcla —según las imágenes de Diego Rivera— del edén precortesiano y la explosiva energía del marxismo-leninismo. Pero ante todo *nosotros* éramos indigenistas, nosotros reverenciábamos a la madre tierra; *nosotros* exaltábamos las hazañas intelectuales de los pueblos mesoamericanos, excelsos astrónomos, matemáticos, arquitectos, guerreros, casi un espejo *avant la lettre* de lo que debía ser el comunismo cuando al fin llegara a la meta. *Nosotros* —cada uno— éramos la raza; escuchábamos la voz de la sangre. Hoy cuando uno, mexicano, lee sobre los meandros del racismo y el irracionalismo en el siglo XX, tiene un inevitable estremecimiento de alarma. Cuando lee cómo en la Alemania de la República de Weimar, ante los apologistas de la modernización que ensalzaban a ultranza el «americanismo» de los «dorados veinte», toda una legión de pesimistas, a punto de fundar un neopaganismo para un milenio, denunciaban la jungla de asfalto de las ciudades y abrazaban la doctrina de *Blut und Boden* (sangre y suelo), no puede menos de experimentar en retrospectiva una curiosa mezcla de desazón y vergüenza.

Pero lo que importa subrayar aquí es que, como remate de su reflexión, Molina Enríquez nos hace consciente de dos realidades: una, que el indigenismo mexicano es un fruto del pensamiento liberal en su veta histórico-social, por donde se plantea el mestizaje como solución unificadora de la heterogeneidad y las desigualdades de México; otra, que el indigenismo, a la postre, viene a ser el fruto de la acción de los grupos dirigentes educados en el pensamiento y los valores de Occidente. En la progresiva elaboración del indigenismo los indígenas no han participado jamás, ni participan hoy. El indigenismo ha sido y sigue siendo una actitud y un impulso de acción de arriba a abajo, nunca de abajo a arriba.

A fines de los treinta, en la universidad, aunque aún vivía, no se nos hablaba de Molina Enríquez ni de la doctrina del mestizaje. Tampoco del liberalismo, como una corriente política actual, aunque se intensificaba, significativamente, el culto de Juárez, pero el Juárez monumental, el Juárez pétreo, la encarnación de virtudes *indias* como la impasibilidad y el rigor ante los enemigos. Es más, la preocupación por el liberalismo casi desapareció y no fue rescatada por Jesús Reyes Heroles sino hasta 1961, aunque Daniel Cosío Villegas ya en 1948 había puesto en marcha su inmenso proyecto de *Historia moderna de México*, cuya ejecución duró muchos años. Esta obra fue el arranque de la historiografía moderna de México cuyos hallazgos han permanecido curiosamente marginados en una especie de *ghetto* intelectual de alto nivel. Es decir, sus conceptos no han «bajado» de la academia a la mentalidad o al imaginario popular. En las escuelas mexicanas no se enseña liberalismo. Sólo hoy, la corriente ha resurgido pero englobada en el concepto del *neoliberalismo* rapaz y despreciable que hoy agitan las izquierdas en sus banderas. Pero dejemos el tema así abocetado.

A fines de los treinta, repito, ya no se hablaba de Molina Enríquez, ni de mestizaje, ni de liberalismo. Por una razón, a saber, porque en un clima donde ya era incipientemente hegemónico un indigenismo religado con irracionalismos, como lo acabo de describir, y donde bullían sueños de revoluciones antiburguesas, ya estaba bien configurada una contraposición neta entre el universo de la cultura y el mundo de la política. El primero se identificaba con la matriz creada por José Vasconcelos; el segundo, con el poderío fáctico de los caudillos sonorenses, los triunfadores definitivos de la Revolución y los creadores del aparato de poder que habría de durar sesenta años. Y puesto que ese aparato y sus hombres era, de la estirpe liberal, como Madero también, como Porfirio Díaz, ya se les rechazaba instintivamente, y junto con la tesis del mestizaje. Al terminar el gobierno de Cárdenas, en 1940, el indigenismo ha ganado la partida.



VI.

Aquí un paréntesis. No se puede continuar si no se hace un breve comentario sobre la figura, por lo demás principalísima para la historia moderna de México y su cultura, de José Vasconcelos.

Hacer una síntesis de esta controvertida pero inevitable figura es en extremo difícil en el corto espacio de un ensayo como el presente. En estos días se está haciendo el esfuerzo de enfocarlo como un hombre que intentó repetir en 1929 la hazaña de Madero en 1911 y que, apelando a la ortodoxia de la Revolución Mexicana, es decir, el maderismo, quiso poner fin al caudillismo postrevolucionario mediante unas elecciones democráticas que lo llevaran a la presidencia de la república. Apunto este rasgo, antes que su histórica hazaña de generador de la gran cultura mexicana de principios de siglo, para destacar su entronque original con el liberalismo. Sin embargo, el liberalismo en él desemboca, como en otras figuras de su generación (Alfonso Reyes, Antonio Caso) en el idealismo antipositivista de fines de siglo, en cuanto que todos ellos se habían propuesto combatir el positivismo erigido casi en ideología instrumental de la dictadura de Porfirio Díaz. Esa posición, en Vasconcelos, desembocaría, durante la etapa de su real grandeza intelectual, en un nacionalismo democrático, civilizado y, respecto de México, civilizador *desde arriba*, o sea *incorporador* a la alta cultura de los grupos al margen de ésta, sobre todo los indígenas.

De todo esto —el lector lo habrá advertido ya— se desprende que Vasconcelos es una suerte de anti-Molina Enríquez, en cuanto éste es hechura de un liberalismo positivista que lo lleva a fundar sus teorías en esa corriente de pensamiento que pasa en el siglo XIX por científico y desemboca en la teoría darwinista de la lucha de razas.

Lo curioso es que Vasconcelos sufre la influencia de Molina Enríquez, la incorpora a su humanismo liberal (que, como dice José Joaquín Blanco, en la primera mitad del siglo XX «se escinde en tendencias antagónicas: o se proletariza y se vuelve populista, y hasta socialista, o incluso tiene posiciones racistas...»), y de ese acto fecundador saca su libro *La raza cósmica* (1925).

Un hilo de Ariadna en el intrincado laberinto de la cultura vasconceliana podría ser la leyenda que le puso al escudo de la Universidad de México, diseñado por él, cuando fue nombrado rector en 1920: *Por mi raza hablará el espíritu,* «pretendiendo significar —escribiría años más tarde— que despertaba nuestra raza después de la larga noche de su opresión». No lo dice Vasconcelos, pero no es difícil ver ese lema como la consecuencia de una rumia postromántica de Hegel cuyo resultado era la visión de una Iberoa-

mérica donde culminaría la historia. En palabras de Blanco, para Vasconcelos «América era el continente de la síntesis, reunía y conciliaba todas las posibilidades geológicas, étnicas, culturales, estéticas del planeta. América no era la periferia, sino el centro; no la prehistoria, sino el porvenir; no el desecho, sino el paradigma humanista del mundo. En América se habrían de dirimir las divisiones humanas en un monismo cósmico». Señalemos de paso que no es difícil advertir hoy la palpitación de este pensamiento, para no ir mas lejos, en la obra del filósofo Leopoldo Zea (formado en el seminario de historia de las ideas de José Gaos) o en el universo febril de Gabriel García Márquez y, en general, de la novela del *boom*.

El fruto de todo eso sería, como decíamos, *La raza cósmica*, donde Vasconcelos toma la veta de la mestizofilia tal como la encuentra en Molina Enríquez y la saca a luz como proclama de la desaparición y abolición de las razas por medio de un mestizaje universal que conducirá a la Unidad Humana étnica y universal. Cuando eso suceda la humanidad llegará al quinto estado en la travesía histórica de las civilizaciones: el estado filosófico o estético (raza cósmica), expresado en una cultura iberoamericana, que sería la Energía Total.

Tanto fuego, tanto empeño por reclamar para nuestro continente la generación de un «hombre total», no impidió que el pensamiento vasconceliano sucumbiera ante los peores pecados del siglo. Puede haber sido por efecto del desencanto provocado por el fracaso político, pero es más probable que fuera consecuencia de los irracionalismos que, por partida doble, le llegaron por el lado del pensamiento positivista tanto como del idealismo decadentista que era el suyo. El José Vasconcelos posterior a 1929 dio en un aristocraticismo cultural adverso a las masas y a la cultura popular, y campeón de un hispanismo para el cual la redención estaba en la Nueva España, convertida en patria ideal, y en España misma: una España *hiper*, agigantada, que sorprendería a muchos españoles actuales. En su último período, fue partidario de Hitler, de Mussolini, de Batista y, por supuesto, con ardor, de Francisco Franco. Convenía que una «mano fuerte» defendiera la raza, las costumbres, la personalidad y la soberanía, así como el hispanismo y la religión católica.

Todo esto parece complicado, y lo es. Pero no termina aún. Porque en lo específicamente político, Vasconcelos, con su tesis de que, entrados en la fase reconstructora de la postrevolución, los mexicanos debían liberarse de los bárbaros caudillos militares y ser gobernados por la luz de la *intelligentsia*, es decir, él y la clase media ilustrada que lo apoyaba, se lanzó a disputar el poder a los ciudadanos «armados». En 1929 sucedieron dos cosas importantes: Vasconcelos perdió, en una campaña durísima, aperdigonada de asesinatos, la elección para presidente de la república; y se



creó, mediante la fusión de varios centenares de partidos y grupos locales, el Partido Nacional Revolucionario, lejana matriz del actual PRI. Lo que en definitiva se tradujo en una división destinada a no sanar nunca, un amor-odio perdurable, una hostilidad permanente, con paréntesis en algunas alianzas tácticas, entre los gobiernos «emanados de la Revolución Mexicana» y la clase media culta, destinada a aumentar con el desarrollo urbanístico y la industrialización de este siglo.

VII.

Recapitulemos: cuando la línea político-cultural, por la cual se puso de manifiesto el ascenso de los mestizos, es tomada por Molina Enríquez —quien cronológicamente está a caballo entre la prerrevolución, la revolución y la postrevolución—, se descompone en varias tendencias o corrientes, como hemos apuntado. En esas tendencias, por supuesto, son fácilmente captables las dos doctrinas «criollas» de Bustamante y Alamán, coincidentes ambas en la propugnación de un mestizaje definitivo, vehículo y protagonista de lo que hoy llamaríamos el fin de la historia de México, o inclusive de la historia sin más.

Empero, el haberse inclinado Molina Enríquez por la *indigenización* de criollos y europeos, en cuanto opuesta a la criollización de los indígenas, inclinó tanto la balanza por la parte de éstos últimos que la volcó y dio pie, como hemos visto, al indigenismo actual, aunque éste tomó otros rumbos. Por otro lado, un personaje influyente, como Manuel Gamio, no obstante que también él era mestizófilo, contribuyó a consolidar la tendencia indigenista en cuanto por sus estudios de antropología en el extranjero, y su contacto con Franz Boas, abrió en México otras perspectivas y enfoques sobre las culturas periféricas o marginadas.

Además, en el auge y ulterior hegemonía del indigenismo convertido en fundamento del nuevo nacionalismo —en sus varias versiones gubernamentales y no gubernamentales— fue decisiva la movilización de masas, sobre todo rurales, desatada primero, a finales del siglo, por la industrialización finisecular del trentenio de Porfirio Díaz, y sucesivamente, en los comienzos del siglo XX, por el hervor bélico («la fiesta de las balas», la llamó Martín Luis Guzmán) que estalló, ante todo, por efecto de la revolución de Madero, y después como resultado de la guerra civil de siete años. La consecuencia del épico paseo que seres humanos hasta entonces recluidos en sus comunidades, se dieron por el territorio (sobre todo en la fase de la guerra civil, cuando verdaderos ejércitos recorrieron combatiendo el país: Pancho Villa llegó a mandar sobre cincuenta mil hombres)

fue que los invisibles se hicieron visibles, y quienes no tenían ningún peso en la historia lo adquirieron. La irrupción física del pueblo bajo en la escena, con armas en la mano, no podía menos de acabar de teñir fuertemente de indigenismo la concepción de lo nacional.

VIII.

Suele decirse en México que primero se construyó el Estado y después la nación (lo mismo podría decirse de los demás países iberoamericanos, y desde luego, de los Estados Unidos, dicho sea de paso). Eso significa que, en principio, la nación ha sido obra del intelecto. Un intelecto afinado en el Siglo de la Luces. Pero también significa algo más, de no menor importancia, a saber que, puesto que como nación somos todavía una obra inconclusa, seguimos siendo un país que aún va configurándose como obra de la mente, aunque en estos fines de siglo ya no ilustrada ni del todo racional.

Digo, porque a partir más o menos de 1940 (conclusión de la presidencia izquierdizante de Lázaro Cárdenas, primer año consumado de la segunda guerra mundial y fallecimiento de Molina Enríquez) se abre un ámbito al que en un primer momento hubiera llamado territorio parcialmente explorado, pero al que hoy llamaría territorio que es creado en la medida en que se cree explorarlo, o sea, en la medida en que se va pensando sobre él. Dicho de otra manera, pues México continúa, como en el principio, siendo una nación a la que se «hace» desde el intelecto, aparece como un espacio móvil cuya extensión está formada por definiciones o reflexiones que ya se sobreponen, ya se oponen, o, en ciertos casos, se quedan al margen o a la zaga de tal o cual tendencia, sin que todas ellas logren aún conformar un *ensemble* definitivo sobre cuya base sea permitido afirmar: esto, desde aquí hasta acá, es México. Quizá por eso entre nosotros todavía no existe de la nación uno de esos mapas resultantes de un buen cultivo de la historia de las ideas, en el sentido, por ejemplo, de un Isaiah Berlin.

Ha habido, por ejemplo, logros de cultura tan notables como la reflexión sobre lo mexicano que, abierta por Samuel Ramos en 1934, apoyado en Adler y el freudismo, ensaya un psicoanálisis de la nacionalidad. Esta meditación culmina en 1949 con *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, libro aún de lectura obligada. El célebre ensayo de Paz no es, dice su autor, «sobre una quimérica 'filosofía' del mexicano; tampoco una descripción psicológica ni un retrato. El análisis parte de unos cuantos rasgos característicos para enseguida transformarse en una interpretación de la



historia de México y de nuestra situación en el mundo moderno». La mirada de Paz es tanto más aguda por cuanto ha sido afinada por su vinculación apasionada con el surrealismo. Pero la *quimérica 'filosofía'* sobre lo mexicano se dio a principios de los cincuenta. Su meta habría sido, según uno de sus representantes, Emilio Uranaga, crear a manera de culminación «de los últimos cincuenta años» de filosofía mexicana «un humanismo que se estima como el reflejo más adecuado de las realizaciones de la Revolución Mexicana»: ese humanismo, dice, se ve hoy suplantado por un «humanismo» importado por la burguesía, que ya no se identifica con el otro, de «las metrópolis de las que es dependiente económicamente». De la filosofía propiamente dicha de lo mexicano, fue partero *riluttante* José Gaos, en cuya cátedra los participantes en el movimiento se hicieron de sus instrumentos, sobre todo la husserliana reducción fenomenológica. Algún fundador de esta corriente, por ejemplo, Luis Villoro, es hoy un exaltado defensor del neoindigenismo de este último decenio del siglo.

IX.

Pero lo que importa subrayar aquí es que, por debajo de todo esto, y en lo que respecta al indigenismo, está implícito ese rechazo del poder de los caudillos, cuya primera encarnación es Vasconcelos, y junto con ese rechazo, otro más, de carácter más profundo, contra el liberalismo, puesto que era la *infraestructura* en la cual se apoyaba la gestión del poder post-revolucionario. Desde el momento mismo de la fundación del PNR (hoy PRI) se le sintió variante del mismo liberalismo que había alimentado a la dictadura de Díaz. Y junto con el liberalismo se rechazaba también la mestizofilia, ideología acompañante del ascenso de los mestizos.

Esta actitud generó en los años veinte, en el campo de las ciencias sociales, o más concretamente, en el terreno de los estudios antropológicos, donde por influencia de Franz Boas, se emprende una investigación centrada en el estudio de los grupos indígenas.

Ahora bien, entre las áreas ignotas de nuestra cultura, a donde no ha llegado la escarda de esa historia de las ideas arriba mencionada, ésta referida a la antropología es una de las menos cartografiadas. Yo no conozco ningún libro sobre la evolución de las ideas antropológicas en México. Lo deploro porque no puedo dar un bosquejo fundado acerca de cómo se desarrolló la corriente predominante: la antropología de izquierda. Sólo sé, por experiencia directa, que el fenómeno se dio, que los representantes de la corriente terminaron por ser hegemónicos en el Instituto

Nacional de Antropología e Historia, de cuya escuela literalmente se apoderaron, y que los antropólogos de campo, que convivieron en las comunidades indígenas, empezaron a enfocar su labor con criterios políticos de redención social de aquellos pobladores de México, los más excluidos de la vida nacional.

Este movimiento seguramente tiene como punto de cristalización ese momento cuando un comentarista de Molina Enríquez vio en la obra de éste la presencia de Marx puesta de manifiesto mediante la simple operación de cambiar el concepto de *raza* por el de *clase* (Luis Chávez Orozco, autor de una *Prehistoria del socialismo en México,* 1936).

En el marxismo latinoamericano el camino hacia la revolución no pasa necesariamente por los hitos históricos del marxismo clásico. En América Latina no existió nunca un proletariado industrial capaz de constituirse en portador de la revolución; al contrario, todos los grupos y todas las etnias, donde las hay, pueden ser sujetos revolucionarios, ninguno es *lumpenproletariat.* Mucho menos ahí donde los confines entre etnias y clases se han vuelto fluidos o borrosos. Tiene razón Basave, contra el *homo economicus,* o quizás al lado de él, en América se erige un *homo ethnicus,* sin excluir que ambos sean la misma cosa.

En torno a este núcleo se verificó, sobre todo a partir de la segunda postguerra, una conmixtión de marxismo ortodoxo, pensamiento crítico a la manera de la Escuela de Frankfurt, antiimperialismo racial —en el modo de Franz Fanon y la corriente de la negritud (Senghor, Césaire)—, y maoísmo. A esto habría que añadir frutos de la reflexión —y la acción— continental nuestra como la obra del peruano José Carlos Mariátegui, quien maneja la metodología marxista con ribetes indigenistas, la conversión de Fidel Castro al marxismo-leninismo en su versión cubana, el quijotismo del Che Guevara, el movimiento tupamaro y *last but not least* la teología de la liberación, nacida al mundo en la Conferencia Episcopal de Medellín, Colombia, en 1968, y puesta en marcha por el brasileño Leonardo Boff y el peruano Gustavo Gutiérrez —acuñador éste del término—, que se proponía vincular el proyecto divino de la redención con la lucha contra los opresores. Si bien algunos de estos personajes y corrientes son posteriores a los hechos, todos ellos tienen algo que ver con el 68 en Italia, Alemania, Francia y México. Es decir, arrancan de las revueltas estudiantiles y su ideología, o las preceden. En México, donde como se sabe el conflicto del 68 desembocó en la matanza de Tlatelolco, el 68 puso al descubierto, más allá de toda discusión, la esencial hostilidad de la clase media ilustrada para con el régimen imperante de partido casi único. El heredero del liberalismo.

Volvamos a la antropología en sus relaciones con otras ciencias sociales, y mencionemos, ahora sí, muy a las volandas, la influencia ya en tiempos



próximos, como corrientes, la etnometodología, el estructuralismo, el postestructuralismo, la semiótica y la antropología interpretativa. Y como nombres, para dar sólo algunos, Malinowski, Robert Redfield, Lévi-Strauss, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Louis Althusser. Añádase la influencia del pensamiento social estadounidense hoy día ejemplificado en la ideología de la *political correctness,* que está convulsionando la vida académica de las universidades de ese país, y se tendrá una idea aproximada de la mar doctrinal a donde fue a dar la corriente mestizófila del liberalismo mexicano.

Yo diría que la culminación del indigenismo de hoy es un libro que está teniendo serias repercusiones sociopolíticas, y que sin duda ha aportado instrumentos de lucha a nuestra teología de la liberación que ya empieza a ser llamada «teología indígena». Ese libro es *México profundo* (1987), de Guillermo Bonfil. Su tesis es que la mayoría abrumadora de los mexicanos continúa adherida a la matriz cultural de las civilizaciones mesoamericanas. Por eso, dicha mayoría, en particular las etnias que mantienen su singularidad, forma ese México profundo del título. El México en apariencia moderno de las ciudades, donde vive una minoría occidentalizante, es el México imaginario, o casi sería mejor decir superficial, donde se diseñan proyectos modernizadores destinados al fracaso. La fórmula del México profundo, como suele suceder en tales casos, se fugó del libro y fue tomada como bandera por el nuevo indigenismo, en su extensa difusión entre las clases medias ilustradas y menos ilustradas, aunque también ha echado raíces entre amplios grupos del subproletariado rural acabado de incorporar a las urbes.

De ese mismo concepto se nutrió en México el rechazo antihispánico provocado por el Quinto Centenario del Descubrimiento (o del Encuentro de Dos Mundos, consigna adoptada para calmar los ánimos). De ahí, a su vez, brotó la fórmula utilizada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, levantado en armas el 1 de enero de 1994, en Chiapas. Según esa fórmula, que hoy repiten todos y cada uno de los más de un millón de indígenas que, entre tzeltales, tzotziles, tojolabales, mames, chujes, etc., hasta sumar nueve etnias, pueblan el estado, no hay entre los suyos ningún individuo que no sea en sí y por sí carne y testimonio de los 500 años de sufrimientos y opresión acumulados a partir de la conquista. Esos 500 años convierten a los demás mexicanos en deudores de un inmenso rezago de justicia social, política y económica del que los indígenas son los acreedores. «La lista de agravios en contra del pueblo indígena de nuestra Diócesis —escribe el obispo Samuel Ruiz en su Carta Pastoral entregada al Papa Juan Pablo II en Izamal, Yucatán, en 1993—, en el horizonte de la historia de estos 500 años, es muy larga».

X.

Por fin llegamos al centro de nuestro tema: la crisis de la cultura mexicana hoy. Un hoy tan actual, tan de la hora, para el ensayista, de escribir estas líneas, como para el lector de leerlas, un hoy cuyo amanecer tiene fecha: el 1 de enero de 1994, día en que salió de la sombra en Chiapas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Un ejército indígena con banderas de reivindicaciones étnicas, pero que se proponía avanzar sobre la capital para derrocar al mal gobierno.

No es éste el lugar para mostrar cómo tras la escenografía indigenista se persiguen metas revolucionarias, es decir, homólogas con la revolución que se desmoronó en 1989. Lo significativo en el caso de Chiapas es que el alzamiento, para ser, hubo de apoyarse en unas etnias situadas en unas condiciones particulares que fueron humus fecundo para la siembra de la teología de la liberación, al cuidado de un obispo militante y ambicioso. El trabajo pastoral del prelado (es recomendable la lectura de la Carta Pastoral antes mencionada, en realidad un sorprendente plan político) logró imbuir a los indígenas de una ideología redentorista en sentido activo, ahí donde el discurso del materialismo histórico de *agitprop* anterior no había hecho mella en su conciencia.

Aunque la labor preparatoria del ya célebre subcomandante Marcos duró diez años, no cabe duda de que fue, paradójicamente, estimulada por el derrumbe del comunismo, lo mismo que por otra crisis de interés más directo para los latinoamericanos, la crisis del régimen cubano. En la situación cultural de México, la caída del sovietismo no fue una tragedia terminal, porque el pensamiento de izquierda disponía de otros nutrimentos históricos presentes, vivos y actuantes en la realidad nacional. Una realidad, por otra parte, como ya he dicho, que aún no está acabada, que aún sigue ofreciéndose, arcilla a la mano del alfarero, a una *intelligentsia* supremamente atraída por la heroica tarea de erigir un Estado para construir una nación: ¿qué mejor escenario podría concebirse para el voluntarismo desatado en estos fines de siglo y de milenio?

Puesto que la posibilidad revolucionaria para el EZLN se abrió en Chiapas, entre los indígenas de la región, y no entre los proletarios de las urbes. Puesto que en México existe efectivamente un problema de marginación de las etnias que hace patente esa heterogeneidad que ya preocupaba a los padres independentistas, para quienes era una cuestión capital la persistencia tácita de la división en castas de la sociedad virreinal. Puesto que dicha heterogeneidad, palpable hoy día en las disparidades socioeconómicas existentes entre los mexicanos, responde —aunque los mexicanos lo nieguen— a un racismo vergonzante que opone obstáculos al

ascenso de los individuos tanto más infranqueables cuanto más ellos acusan rasgos nativos. Puesto que esta circunstancia explicaría la pasión que *pusieron* los mestizos por alcanzar el poder y erigirse en modelos del México Nuevo. Puesto que de esa pasión, presente de manera muy concreta en la cultura mexicana, derivó como hemos visto hacia un indigenismo formulado y cultivado por las clases medias ilustradas hasta convertirlo en núcleo de nuestra singularidad. Puesto que inclusive mexicanos no *ilustrados,* por todo el conjunto de las razones anteriores, tienden a simpatizar con el movimiento chiapaneco, no puede sorprender a nadie que en el fondo de la crisis cultural de México, en este momento, arda el tema de la raza. Por eso el largo itinerario precedente. Se trata de una situación histórica y de una cuestión de la cual los lectores no mexicanos, españoles o latinoamericanos que sean, en muchos casos, no tendrán la menor idea (aunque no dejo de pensar en los países andinos, o en Paraguay donde se habla guaraní, o en Brasil donde los indígenas amazónicos están siendo exterminados).

¿Por qué hablar de crisis cultural, en México? El EZLN, o sea, la causa indígena, promovió de manera casi instantánea una marejada de simpatías y adhesiones entre los sectores más visibles y, diría yo, clanistas de la clase intelectual, depositaria de los sedimentos antigobiernos del primer vasconcelismo consolidados después con la matanza del 68.

Estos grupos, en una operación mental característica de las viejas izquierdas, y siguiendo en esto las posiciones del EZLN, están empujando su fermentación revolucionaria, en el sentido «tradicional», o sea, haciéndola avanzar tras el escudo de los lemas enarbolados por los indígenas, o por mejor decir, por los dirigentes criollos y mestizos de los indígenas, quienes para eso utilizan armas intelectuales de las que los indígenas carecen. El resultado ha sido una mezcla de activismo frenético desplegado en el clima de una pasionalidad candente. En las izquierdas latinoamericanas ha latido siempre un sentimentalismo que los europeos y estadounidenses bebieron a grandes tragos frente al icono del Che Guevara. Ahora, en México, ese icono ha sido sustituido por el de las máscaras del subcomandante Marcos y sus seguidores, una mezcla de sacro misterio revuelto con algo del estremecimiento que desde hace años suscitan los terroristas mediorientales con sus pasamontañas, que también tienen sus admiradores. Y lo que se proponía en las últimas etapas de la mestizofilia, esto es, procurar la mezcla de razas pero desde el indígena y no desde el blanco, ahora está convirtiéndose en el sueño de una revolución que implica la indigenización de México. En este momento, «los 500 años de sufrimiento de los indígenas» se han convertido en moneda corriente. Más todavía, el subcomandante Marcos ha descalificado las políticas desarrollistas de los gobiernos postrevolucionarios reclamando que el país, al igual que una columna de

soldados, debe marchar al ritmo de los más lentos, esto es, los sectores más dinámicos deberían frenar sus impulsos de progreso y sujetarlos a la capacidad de las etnias. Y tanto él como el obispo Ruiz han puesto y siguen poniendo, cual modelo para el resto de México, las instituciones de los indios. En las actuales, lentísimas y resbaladizas negociaciones entre los representantes del gobierno y del EZLN, éstos insisten en que deben observarse los ritmos del «tiempo indígena».

La cuestíon no ha quedado ahí. El filósofo Luis Villoro —para más señas vástago de republicanos españoles— ha sacado recientemente a la luz un artículo donde se refiere a los «usos y costumbres» de las etnias para afirmar que incluyen «sin nombrarla, una forma superior de asociación». Esa forma, que contrasta con la otra «menos perfecta» de la democracia representativa, tiene por modelo «la democracia directa». Claro que los indios no la llaman así, entre otras razones porque en sus lenguas la palabra democracia no existe, «pero si no tiene la palabra, sí poseen su práctica. ¿Cuántos nos percatamos —pregunta el filósofo— de que gran parte de nuestros compatriotas se rigen *de hecho* por una forma superior de democracia?». El principal obstáculo a la democracia indígena son los partidos, sobre todo el PRI. Esa «pretendida *democracia* destruye la democracia directa». Lo que se necesita es una ley electoral que reconoca la legitimidad de las autoridades «democráticamente designadas en las comunidades, *sin pasar por los partidos*». Y termina Villoro: «Los pueblos indígenas han mantenido el ideal de una comunidad real, donde todos son solidarios con todos. ¡Tenemos tanto que aprender de ellos!».

XI.

Yo figuro en el otro ejército, el de los que no se suman a estos criterios, el de lo que no creemos en el EZLN, ni en el obispo Ruiz, ni en la teología de la liberación. La experiencia del siglo XX nos ha enseñado a dónde van a parar estos movimientos cuando se hacen con el poder, los monstruos en que se convierten.

Pero también hay otras razones para que yo esté en la oposición. La fórmula de los 500 años de sufrimiento de los indígenas, eclosionada con la otra de que los indígenas son el «México profundo», es inaceptable. La que ya puede considerarse como la ideología indigenista del EZLN/teología de la liberación, adelanta la siguiente tesis: la historia de México tiene dos pisos, uno, el pegado a la tierra, es el piso de las etnias subyugadas por la violencia de la conquista, es el piso del país verdadero, perdurable, profundo. El otro, el piso sobrepuesto al anterior, sobre el cual se ha



mantenido aprovechando la fuerza de éste,pero sin reconocerlo, es el piso del país no profundo, sino superficial, imaginario.

La historia oficial, la del México imaginario, donde se han sucedido proyectos de la nación impuestos a la realidad de abajo, pero sin un vínculo verdadero con ella, es simplemente el registro de una sucesión de regímenes espurios: el virreinato, los gobiernos abocetados a lo largo del primer medio siglo de vida independiente, la república liberal, el porfiriato, los caudillos de la Revolución, los gobiernos postrevolucionarios, el mal gobierno de nuestros días. Esos regímenes han tenido una «realidad» deleznable, inclusive contingente, que ha dependido de su capacidad de oprimir a los indígenas.

La otra historia, la de abajo, la profunda, la real, consta de sólo un largo episodio: la opresión y los sufrimientos padecidos por los indígenas desde la conquista. Pero no obstante el aplastamiento de cinco siglos, la realidad profunda es tan poderosa que, por serlo, ha impedido la consolidación de los proyectos elaborados por el México superficial. Si el liberalismo metamorfoseado en gobiernos de la postrevolución ha fracasado y está fracasando en este momento, se debe a su «superficialidad», a su falta de vínculos verdaderos con el México verdadero. Pero esa situación está a punto de terminar. Cuando el fuego revolucionario encendido por las etnias de Chiapas termine de incinerar al armatoste neoliberal en que se ha convertido el aparato del poder, lo que era profundo brotará con fuerza de géiser en la superficie. Lo oculto saldrá al descubierto, lo subterráneo subirá a la superficie. Y empezará otra era. Todo eso está implícito en las reflexiones anteriores del filósofo Luis Villoro; por eso lo he citado. Pero está explícito en lo que se repite todos los días en el estado de Chiapas.

Villoro compara la democracia superior de los indígenas con la inferioridad de la democracia representativa, de partidos. Al expresarse así no sólo amplía, elabora y consolida el discurso del subcomandante Marcos —quien, dicho sea de paso, es un mestizo de clase media, con ribetes de criollo, nacido en el norte, hijo de un pequeño empresario, y con educación universitaria—, sino también la ideología de guerra del obispo Ruiz, con lo cual trata de elevar a la categoría de fenómeno de validez universal aquello de lo que se trata en el fondo, a saber, de decretar el ocaso del liberalismo. A la tesis de Francis Fukuyama sobre el fin de la historia y el triunfo de la democracia liberal, el *neozapatismo* mexicano, en simbiosis con la teología de la liberación, condicionados ambos por el hecho de haber fundado una praxis de base indígena, contestan diagnosticando el fin de la democracia por obra de la muerte y resurrección del Espíritu, encarnado esta vez en los desheredados de la tierra transformados en guerreros de una nueva-vieja estirpe. Todavía no sucede, pero ya se lo ve

venir: la izquierda mexicana, hecha vanguardia de la latinoamericana —y quizá también de una nueva izquierda europea, a juzgar por lo sucedido a lo largo de año y medio— pronto anunciará la palingenesia de Marx en Chiapas, en un medio que Marx no soñó ni remotamente y con unos «sujetos revolucionarios» (ya los llaman así en círculos académicos) que le hubieran parecido de otro planeta.

Pero esta embestida mestizo-indigenista contra el liberalismo (que es la verdad celada bajo las protestas actuales contra el «neoliberalismo») no sucede así como así. Por un lado, forma parte de eso que explicaría la multiplicación planetaria de los conflictos étnicos o el recrudecimiento de las tendencias separatistas, a saber, es ese fenómeno que Norberto Bobbio y Federico Coen han definido como el prevalecer de una *cultura del pertenecer,* que privilegia las diversidades entre los seres humanos, por encima de la igualdad y solidaridad propias de las culturas universalistas. Más concretamente, se hablaría de una obsesión por la *identidad* que vuelve del revés el planteamiento igualitario propio de la tradición liberal.

Hay más. El surgimiento de la *cultura de la pertenencia* está en vías de acontecer frente a un horizonte donde asoman los nubarrones del retorno de un universalismo religioso adverso a los universalismos liberal y marxista. O sea, lo que estamos presenciando es una embestida contra la cultura cuya matriz fueron, primero, la Ilustración y su culto de la razón, y después, la Revolución Francesa, de donde posteriormente se desprendió el Estado-nación que llenó de sí los ámbitos universales en los siglos XIX y XX.

Puesta en este marco la crisis provocada por la aparición del EZLN en Chiapas significa, en términos de la realidad mexicana, la declaración de una guerra emprendida no contra el gobierno priísta para sustituirlo por otro, sino contra la república misma, contra el ideario universal de libertad que le dio el ser, contra el anhelo de fundar el ser nacional en la razón, dejando atrás la hierocracia del antiguo régimen novohispano. Porque al pensar en México, como en cualquiera de los países de América, se debe tener en cuenta lo siguiente: nuestra historia empezó en 1521, año de la caída de Tecnochtitlan en manos de Hernán Cortés, pero nuestra construcción efectiva como nación, en un proceso consciente, pensado hasta los límites del pensar, empezó en 1808-1810-1812, fechas de tres revoluciones importantes para nosotros en cuanto partícipes del orbe iberoamericano, o sea, la revolución española, la revolución de independencia del padre Hidalgo, y la Constitución de Cádiz. Y de ahí, para nosotros, como para los países de Sudamérica, la cuesta arriba en cuya mitad estamos. Dicho sea en otras palabras, y retornando a México, en cuanto nación, *work in progress,* tenemos un comienzo muy preciso, somos un fruto, un fruto aún acerbo, del Siglo de las Luces. Atacar los ideales de la



Ilustración, intentar la destrucción del liberalismo, derruir como se intenta nuestra historia, significaría para México, volver al punto cero. Como si no hubiera sucedido nada, ni en el siglo XX, ni en el siglo XIX, ni en los trescientos años del virreinato.

Ese súbito cuanto hipotético vacío, ¿qué lo llenará? Hasta este momento no se ve ni se sabe nada. Los nuevos revolucionarios parecen esperar que la nación se entregue temblorosa en sus manos sin ningún compromiso preciso por parte de ellos, salvo el de que, si llegan al Palacio Nacional, se lanzarán a experimentar sin límites. Sin embargo, sucede que los creyentes fervorosos en la palingenesia de un Marx indigenizado, se engañan solos. Se niegan a ver que la cultura identidaria de la pertenencia, planteada por el racismo-etnicismo de cuño indigenista, entraña la cancelación definitiva del marxismo, cuando menos el marxismo según el Marx canónico. Porque en última cuenta el marxismo es un universalismo, tan fruto de la Ilustración como el liberalismo.

Por eso, si en un porvenir cercano México debe bajar a los infiernos de una nueva utopía convertida en Estado quizá la descubra con los rasgos vaporosos de un Edén regido por el autoritarismo paternal de una Iglesia que sumará, por fin, el poder temporal al espiritual. En los términos de México, sería una Arcadia indígena como la que podría haber surgido si la Nueva España hubiera caído en manos de un «príncipe» ungido por el Señor de los ejércitos, un compuesto de fray Bartolomé de las Casas, fray Bernardino de Sahagún, fray Toribio de Paredes, llamado Motolinía, el obispo Vasco de Quiroga, quien en el XVI trató de que los indígenas pusieran en práctica en Michoacán la utopía de Tomás Moro, y en fin el obispo Ruiz, prelado poseído por una acentuada concupiscencia por la política. En pocas palabras, si nos atenemos a lo que fatalmente resultaría de un tal gobierno, se trataría de un monstruo que se acercaría a los altares flanqueado por dos indígenas con rifles AK-47 en las manos.

XII.

Creo que ahora está claro qué debe entenderse por «crisis de la cultura mexicana». Es una crisis virulenta, seria. Las ideas en contraste implican el riesgo de un conflicto de perspectivas inciertas. Tanto la *intelligentsia* como la sociedad urbana *in extenso*, a partir de las clases medias, se han dividido en bandos trabajosos de conciliar.

Pasa algo curioso por demás. Quienes están envueltos en la pelea (todo el estamento dirigente), quienes se hallan colocados en las primeras filas —y en más de un caso, cambian de partido y hueste sin que por eso se

borren los confines entre los partidos y las huestes—, en buena parte no reconocen el conflicto, ni tanto menos osan abordar la cuestión abiertamente y de frente, llamando a las cosas por su nombre. Hay al respecto una extraña reticencia, casi un pudor difícil de interpretar. Es una batalla de combatientes con los labios apretados. No existe ni siquiera un reconocimiento preliminar generalizado de la situación como es. Inclusive una conciencia tan alerta como la de Octavio Paz hasta ahora no se ha pronunciado en propósito.

Es difícil calcular qué sucederá a la producción cultural, cuáles serán los efectos del conflicto. Lo primero que se le ocurriría a uno es que la ambivalencia fundamental del EZLN, o sea, el que la dirigencia no indígena se defina esencialmente como un grupo político-militar que pelea para derrocar a la burguesía e instaurar en México un régimen de tipo socialista, mientras utiliza un discurso inspirado en la teología de la liberación para mantener movilizado a un ejército indígena convencido de estar luchando por causas de interés para las etnias, esa ambivalencia, repito, está preñada de una contradicción que tarde o temprano tendrá consecuencias. Los mismos simpatizantes del movimiento entre los intelectuales de las ciudades, quienes hasta ahora han abrazado con irreflexiva pasión los temas de la causa indígena, en los términos en que ésta está siendo planteada por el EZLN, y apoyada, comprensiblemente, por el obispo Ruiz y una parte conspicua del clero mexicano, quizá no advierten o reprimen con un acto de autocensura la realidad real, esto es, que los indígenas están siendo explotados por los representantes de un marxismo-leninismo residual. O sea, se hayan sumergidos en las turbiedades de una operación de mala conciencia íntima no disímil de tantas otras que presenciamos a lo largo del siglo XX. Es una situación tóxica que complica espantosamente la recuperación de ese republicanismo liberal que algunos ven como una antigualla, o una abstracción sin sentido, pero que ha sido la vocación nacional desde 1810. Y que es hoy, con sus frenos y balances, la independencia recíproca de sus poderes y los mecanismos de su democracia representativa, el único medio para mantener un equilibrio mínimo propicio a algo esencial para el México del momento: una amplia restitución del poder a los sectores de la población a quienes les fue enajenado por un *sistema* que tuvo razón de ser, pero que la ha perdido. En último término, la cuestión de los indígenas y sus reclamos de justicia no es algo que vaya a resolverse en la selva, con una guerra que, de estallar, la pagarían con un alto precio de sangre, sino una cuestión de una ciudadanía menoscabada, a la que se debe restituir su plenitud. El problema de Chiapas y sus etnias, como de todos los grupos indígenas de México, consiste en impulsarlos a que reclamen la restitución del poder que les hace falta



para ser plenamente ciudadanos y construirse la capacidad política necesaria para decidir por sí mismos, ante la nación, cómo quieren ser indígenas y mexicanos.

Jorge Hernández Campos



Procesión, de
Graciela Iturbide



La antropología en el México de hoy

Mis primeros contactos con la antropología mexicana se produjeron a partir del mes de septiembre de 1951 en que, como becario del CSIC llegaba al Distrito Federal para continuar una investigación iniciada un año antes en el Museo del Hombre de París. Esa investigación la iba a desarrollar en el Museo Nacional de Antropología de México que por aquellos años se hallaba en el recinto del Palacio Nacional, en la calle Moneda 13, en el «mero» centro de la ciudad de México, al lado mismo del Zócalo, de la Catedral y del Templo Mayor de los aztecas. Lo que entonces se vivía en México, en relación con la antropología, eran como los primeros balbuceos entusiastas de una profesión y un campo científico que se estaba introduciendo en el medio intelectual —nacional e internacional— de la época con un gran empuje. En aquellos años la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) tenía ya un gran prestigio y atraía a multitud de estudiantes de América Latina e incluso de Europa y Estados Unidos.

En las páginas que siguen trataremos de demostrar que el peso de la antropología en la constitución del México de hoy es decisivo. Pero, para entender esa afirmación, quizás demasiado rotunda, no hay que considerar la antropología solamente como una disciplina académica, o como una profesión, sino más bien como una actitud vital, en la que el componente ideológico supera a cualquier otro, llevando en muchas ocasiones a sus participantes a tomar una postura política de características claramente «izquierdistas», o si se quiere «progresistas».

De otra parte, hay que advertir que el *hoy* al que me voy a referir en este ensayo, es un hoy que abarca por lo menos medio siglo y que, quizá, por eso, en el momento presente se halla al borde de un cambio radical. Es por esa razón por la que, inevitablemente, y no sólo por razones personales, tendré que referirme en las páginas siguientes a hechos que se

remontan a los años 40 y más en concreto a un momento capital en la historia reciente de México, cual es la presidencia de Lázaro Cárdenas, porque aunque esa actitud —ideológica y en ocasiones política— se remonta a mucho más atrás, incluso, como afirma Aguirre Beltrán, al momento inmediatamente posterior a la conquista española, con personajes tan notables y significativos como fray Bernardino de Sahagún, al que muchos de nosotros consideramos como el verdadero «padre» de la antropología, no quiero en esta ocasión adentrarme demasiado en el pasado remoto para explicar el presente problemático. Y aunque es evidente que los planteamientos de Boas y Gamio, en el primer tercio de nuestro siglo, contribuirían de manera sobresaliente al afianzamiento de la antropología en México, no se puede considerar como casual que sea durante o inmediatamente después del sexenio de Lázaro Cárdenas, cuando nacen varias de las más importantes instituciones que marcarán el signo antropológico del quehacer intelectual del México moderno.

Las instituciones a las que me refiero, todas ellas fundadas entre 1937 y 1942 son las siguientes: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), el Instituto Indigenista Interamericano (III), con sede en México, organismo panamericano creado a raíz del Primer Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en Pátzcuaro en 1940 y que articula el movimiento indigenista a escala continental, y con el que se relaciona el Instituto Nacional Indigenista (INI) como formulación nacional de ese mismo movimiento indigenista. Esas instituciones constituyen los cuatro pilares fundamentales para comprender esa acción antropológica mexicana, tan determinante a nivel nacional e incluso tan influyente a nivel interamericano. Las cuatro instituciones que en los cincuenta años transcurridos han sufrido avatares múltiples y a veces grandes cambios, perduran en la actualidad y pese a todo lo que se les puede criticar en lo particular, constituyen o siguen constituyendo el fundamento seguro de esa acción antropológica que tiene, indudablemente, un signo claramente indigenista.

Pero, naturalmente, al mismo tiempo que se creaban esas instituciones se convocaba a las personas o bien, al contrario, las personas eran las responsables de la puesta en marcha e incluso del nacimiento de aquellas instituciones. Es así que algunas de las personas que intervienen en ese momento provienen de una etapa anterior: ese es el caso de Manuel Gamio a quien todos reconocen su papel de pionero; pero con él Alfonso Caso y Otón de Mendizábal no son menos influyentes; pero pocos años más jóvenes son entonces Wigberto Jiménez Moreno, Ada d'Aloja, Rubín de la Borbolla o Pablo Martínez del Río y, sobre todo en esos años «clave», se produce una inmigración intelectual muy importante. El fascis-



mo imperante en Europa llevará a México al alemán Paul Kirchhoff que huye del nacismo y a Pedro Bosch-Gimpera y Juan Comas que huyen de la España de Franco. En ese como en otros muchos casos el acierto fue de Cárdenas, quien no solamente tuvo la sensibilidad de acogerles por solidaridad ideológica, sino la habilidad de hacerlo cuando se disponía a emprender un gran esfuerzo nacional de renovación, para lo que requería de un contingente intelectual importante que apoyase todas las reformas proyectadas.

La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) que es la más importante de esas instituciones, reúne en los primeros años de actividad a la mayor parte de los antropólogos mencionados; el Instituto Indigenista Interamericano tendrá por director a Manuel Gamio y como secretario al menorquín Juan Comas; el Instituto Nacional Indigenista será creado y dirigido poco después por el propio Alfonso Caso.

Pero, ¿por qué decimos que toda esa actividad creadora de signo antropológico e indigenista tiene un carácter «izquierdista», un aire de olor todavía revolucionario? No debemos olvidar que Lázaro Cárdenas representa todavía la pureza de la Revolución mexicana, antes de la «burocratización» del PRI. Cárdenas es el presidente que se enfrenta a los Estados Unidos e independiza la producción petrolífera que le dará la fuerza económica para echar adelante al país y, al mismo tiempo, es el presidente de los exiliados. Por esos años llegarán multitud de ilustres europeos empujados por el fascismo, españoles y de otros países. Pero aún hay más y ello es más importante: México es un país postcolonial, con una población indígena muy importante que representa, de algún modo, el estado actual de un pasado glorioso que podría significar la base sobre la cual edificar la «identidad» cultural de la Nación, buscada desde antes de la Independencia; sin embargo, esa población india representa una rémora para el país: hay que alfabetizarla y «modernizarla», para que México pueda progresar. Ahí se halla la primera contradicción.

La antropología, una vez más, será esa «criada para todo» que resuelve los problemas más acuciantes de los políticos. El INAH será principalmente la oficina administradora de las ruinas arqueológicas del país, muy pronto base para un creciente turismo en el que los «gringos» demanden antigüedades y exotismo. El INI y en buena parte el III será la oficina que trate de resolver la situación de esos incómodos y extraños «indígenas». Finalmente, la ENAH será la fábrica que produzca los técnicos para todas esas tareas: antropólogos «aplicados» o *indigenistas* que protejan y eduquen a los indios, arqueólogos que descubran o «inventen» pirámides y más pirámides, etnohistoriadores que construyan el pasado de la nación.

Entre los muchos antropólogos egresados de la Escuela hay que contar con un grupo importante de exiliados españoles que influirán aquí y allá de manera decisiva: Pedro Armillas que pronto pasa a los Estados Unidos donde será maestro de grandes arqueólogos; Claudio Esteva que regresará a España muy pronto y será maestro de etnólogos en Madrid y Barcelona; José Luis Lorenzo que completará su formación en la escuela de Gordon Childe y creará los estudios de prehistoria en México; Pedro Carrasco que pasará a los Estados Unidos renovando los estudios etnohistóricos de México; Santiago Genovés, el único antropólogo físico, discípulo de Comas y Ángel Palerm con dos etapas: una en la OEA en Washington y otra ya en México, donde crea el Centro de Investigaciones Superiores del INAH que desarrollará el espíritu de alta investigación que faltaba en el campo de la antropología mexicana.

No cabe hacer un análisis ideológico de cada uno de los antropólogos mencionados, pero en conjunto, yo diría que el grupo español, junto con uno de sus maestros, Paul Kirchhoff, pertenece a lo que podríamos llamar el «materialismo histórico»: Armillas, Palerm, e incluso Lorenzo. Pero eso sería muy largo de precisar y de matizar. Es indudable, sin embargo, que, cada uno en su ámbito, todos ellos han influido de manera notable en las generaciones más jóvenes de antropólogos mexicanos e incluso norteamericanos y latinoamericanos.

Podría pensarse que la antropología mexicana se desarrolló fundamentalmente fuera del área de la Universidad Nacional Autónoma de México y no es así; porque casi desde sus orígenes el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM tuvo una Sección de Antropología que estuvo a cargo de Juan Comas. Durante años ese instituto publicó dos revistas: *Anales de Antropología* que dirigía Comas y *Estudios de Cultura Náhuatl* que fundó Ángel Mª Garibay y dirigió después, hasta hoy mismo, Miguel León-Portilla y que, aunque tenían enfoques relativamente diferentes, se movían siempre en un ámbito similar: el de las culturas indígenas de México o del continente. Al cabo de los años se logró independizar la antropología de la historia, creándose el Instituto de Investigaciones Antropológicas, que sobre todo bajo la dirección de Litvak, alcanzó su momento de mayor expansión y quizás esplendor.

Un capítulo aparte merecen los museos, un instrumento de educación popular y yo diría, incluso de «culto» que ha sido el juguete preferido de varios Presidentes de la República en momentos «clave». En concreto, López Mateos (1958-64) es el creador del gran Museo Nacional de Antropología de Chapultepec; claro que, previamente, esa cierta arqueología de pirámides más o menos «inventadas», de *son et lumière* que tanto ha criticado José Luis Lorenzo y que ha sido una de las características de la

arqueología mexicana, tuvo algo que ver con lo que estamos diciendo. El espectáculo preparado por Ignacio Bernal en Teotihuacán a escala de Presidente de la República con un paseo-desfile en coche descubierto por la «Avenida de los Muertos» de la gran urbe del período clásico del México prehispánico, quizá tuvo bastante que ver, junto con los influjos del gran arquitecto Vázquez, para que López Mateos asumiese el parto de ese gran museo. En la inauguración del XXXV Congreso Internacional de Americanistas de 1962, el Presidente lo anunció y dos años después se inauguraba. Se ha dicho que ese museo es realmente un templo, con sus capillas laterales —todas las culturas de Mesoamérica— su capilla central al fondo del maravilloso patio con la gran fuente de piedra y agua, con la Sala Mexica y el altar mayor que dentro de esa sala es el famoso «Calendario azteca» o «Piedra del Sol». Yo he visto a grupos de indios paseando en silencio por las salas del museo. Daba la impresión de que iban en un profundo recogimiento al encuentro con su propio pasado. Aunque criticable en algunos aspectos, ese museo sigue teniendo hoy el mismo valor que tuvo el día de su inauguración hace ya treinta años.

Pasado el tiempo, otro Presidente de la República, José López Portillo, aceptó el reto de «descubrir» (?) el Templo Mayor de la civilización azteca «frente» a la Catedral y en medio del barrio colonial, exponiéndose a una guerra entre indigenistas e hispanistas. La tarea llevada a cabo por Eduardo Matos culminará con la construcción de otro museo, el Museo del Templo Mayor, por lo tanto el de la cultura azteca que, con una estructura totalmente diferente al de Chapultepec, cumple también una misión mística y de culto al lado del Templo Mayor, ya visitable.

Si recordamos el hecho aparentemente tan extraño, sucedido dos siglos antes, por el que la famosa estatua de Coatlicue sería enterrada, una vez descubierta, en el patio de la Universidad, de donde volvería a salir solamente una vez a petición del sabio alemán Alexander von Humboldt, nos encontraremos con que las «antigüedades» son para el pueblo mexicano de un valor semirreligioso, ya que en ellas el pueblo redescubre su auténtica identidad. ¡No importan las contradicciones! Un pueblo no indígena, a lo sumo mestizo, pero fundamentalmente «blanco» u occidental en sus deseos de «modernización» y de incorporación a los círculos más duros del neoliberalismo actual, que defiende la «desaparición» de las culturas indias y su incorporación a esa ambigua «cultura nacional», defiende como una bandera intocable el indigenismo más llamativo y espectacular y la identidad india que tiene su justificación en el glorioso pasado del pueblo azteca.

En el transcurso de este último medio siglo, al que nos estamos refiriendo, hay un momento de inflexión que podemos simbolizar con el año

mágico de 1968. Hasta entonces el entusiasmo despertado en la época de Lázaro Cárdenas se ha mantenido en un nivel aceptable aunque inevitablemente se ha iniciado una suave decadencia. La Escuela, la ENAH ya no es la misma que en los años 40: muchos de los maestros ya no están y bastantes de sus mejores discípulos se han dispersado; el indigenismo defendido por el INI y el Instituto Indigenista Interamericano —Comas, León-Portilla, Aguirre Beltrán, etc.— ha cosechado más de un fracaso y se empieza a desconfiar de él; pero al mismo tiempo, los institutos de investigación de la UNAM —el ya citado de Investigaciones Históricas, el Centro de Estudios Mayas, el Instituto de Investigaciones Estéticas, etc.— cobran más y más importancia, aumenta el número de investigadores y de publicaciones, y su peso específico se hace notar cada día más en la propia universidad y fuera de ella. Es entonces cuando se celebra el XXXV Congreso Internacional de Americanistas (1962) y cuando se inaugura el Museo Nacional de Antropología (1964) que acogerá en su seno a la vieja Escuela de Antropología. En ese momento parece desarrollarse la antropología en dos planos. En el plano oficial todo parece marchar bien: la obra científica creada por un numeroso grupo de profesores e investigadores en campos diferentes —la arqueología, la etnohistoria, etc.— tiene un indudable reconocimiento y prestigio internacional: los viejos maestros fundadores de la Escuela —Caso, Kirchhoff, Jiménez Moreno— siguen produciendo trabajos importantes. Sin embargo, el espíritu crítico y aun revolucionario que estallará en el 68 por todas partes —en París, en Berkeley, incluso en el Madrid franquista— también afecta a México, a su universidad y al movimiento estudiantil y, por supuesto, afecta a los antropólogos.

El hecho se centra fundamentalmente en los problemas del indigenismo y de cómo éste, afectado especialmente por la acción de los antropólogos, ha llevado hasta entonces una marcha contradictoria con los propios intereses de la antropología y de ésta como instrumento en la búsqueda de la identidad nacional. El espíritu crítico de algunos jóvenes antropólogos se manifiesta sobre todo en un librito —*De eso que llaman antropología mexicana*— obra de Bonfil, Valencia, Warman, Nolasco y Olivera, muchos de cuyos postulados siguen aún formando parte de las diatribas actuales. De ese libro es la mejor definición del ideal del indigenismo de la época, dada por Bonfil en su artículo, «Del indigenismo de la Revolución a la antropología crítica»: «Las ideas fundamentales del indigenismo —dice Bonfil— se mantienen. El ideal de redención del indio se traduce, como en Gamio, en la negación del indio. La meta del indigenismo, dicho brutalmente, consiste en lograr la desaparición del indio».

El grupo de antropólogos que escribió el polémico libro estaba directa o indirectamente relacionado con Ángel Palerm, pero sería el propio Palerm



quien desde el CIS-INAH daría oportunidad a Aguirre Beltrán a responder a esa y otras críticas contra el indigenismo de la época al reunir una serie de artículos que englobó bajo el título de *Obra polémica*.

No hay que olvidar que por esos años arrecian las críticas a varios gobiernos latinoamericanos —especialmente los de Colombia y Brasil— por las matanzas de indios consentidas o propiciadas por los mismos gobiernos que aparentaban realizar acciones de protección a los indios. Las denuncias de esos hechos se produjeron en muchos lugares, pero especialmente en varias sesiones del Congreso Internacional de Americanistas, comenzando, si no recuerdo mal, por el de Stuttgart en 1968, donde Robert Jaulin destacó por sus acusaciones, antes aún de que popularizase el término de *etnocidio* en un libro que publicaría muy poco después, *La paz blanca. Introducción al etnocidio* (1970).

Al año siguiente de las publicaciones de Warman y Jaulin, se hace la primera reunión de Barbados en la que intervienen únicamente antropólogos e indigenistas y en cuya declaración final se hace referencia explícita a la responsabilidad de antropólogos y misioneros religiosos, en todo lo referente al etnocidio que sufren los indígenas, y se habla por primera vez de autogobierno, desarrollo y defensa de los indios por parte de las poblaciones indígenas.

Los cambios en el campo del indigenismo son fulgurantes. Por eso, cuando en 1977 se hace una nueva reunión en Barbados, podría sorprender la presencia de líderes indios junto a los antropólogos que ya se definieron anteriormente por una actitud crítica, más abierta y con nuevas orientaciones, muy diferentes de las del indigenismo oficial. No podemos olvidar que en esos años se han ido multiplicando las reuniones y congresos regionales y nacionales de los propios indios, de donde surgirán los primeros líderes a nivel internacional y empieza a diseñarse una nueva ideología a la que se denominará *indianismo*.

Todo lo que acabamos de decir justifica que consideremos el libro de Bonfil, Warman y los demás como el centro de ese momento de inflexión al que nos referíamos antes. Es indudable que a partir de ese momento la antropología mexicana, como apunta Díaz Polanco, incluye dos corrientes teóricas o ideológicas fundamentales: una marxista y otra chayanoviana. Es indudable que ésta última va a ser defendida y difundida por Palerm y Wolf. El viejo anarquista ibicenco, casi tan antimarxista como su colega Wittfogel, debió influir en esa joven generación de antropólogos mexicanos.

Sin poder hacer demasiadas matizaciones ni entrar en detalles, es indudable que con la nueva presidencia de Echeverría esa generación de antropólogos críticos y renovadores, a la que se conoce también con el nombre de la generación de «los magníficos», influye poderosamente en su entorno. En

efecto, Guillermo Bonfil, uno de los más caracterizados de ese grupo, es nombrado director del Instituto Nacional de Antropología e Historia y muy poco después se hace realidad un viejo sueño de Palerm y Aguirre Beltrán, el Centro de Investigaciones Superiores del INAH, que «intentaba ofrecer una cobertura de investigación que permitiera también impulsar la enseñanza de la antropología». El Centro, creado y dirigido por Ángel Palerm, tuvo una actividad muy destacada en el desarrollo de la investigación antropológica en los primeros años y aunque el interés se encaminaba más hacia la investigación de carácter social, más descuidada por las otras instituciones, también acogió temáticas de carácter etnohistórico.

Los nuevos planteamientos del indigenismo llevarían muy pronto a las reuniones de Barbados I y II, según hemos visto, y esos cambios influirían de alguna manera en el comportamiento de las viejas instituciones del indigenismo oficial: el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Indigenista Interamericano.

Por otra parte, es a partir de estos cambios cuando se incrementan significativamente los estudios sobre el campesinado, en lo, que la responsabilidad de Ángel Palerm se hace nuevamente palpable. La influencia de éste y de su hijo Juan Vicente Palerm, alcanzó incluso a España, especialmente al Departamento de Antropología Americana de la Universidad Complutense.

La actitud crítica de la época a que nos estamos refiriendo no se limitó al indigenismo. La «arqueología turística» con la desmesurada actividad «reconstructora» de pirámides, que había dominado durante los años 60, especialmente bajo la orientación de Ignacio Bernal y sus colaboradores, únicamente compensada por el Departamento de Prehistoria del INAH que montó, orientó y puso en funcionamiento José Luis Lorenzo, formado, como ya dejamos dicho, en el Instituto de Arqueología de Londres, fue motivo de críticas por parte de grupos jóvenes de la Escuela que, sin embargo, nunca llegaron a dominar plenamente, como en el caso del indigenismo. Es así que, en los años siguientes, las actividades de «Luz y Sonido» se popularizarían tratando de incrementar los ingresos procedentes del turismo encaminado hacia las ruinas del país.

Es indudable que el crecimiento del *marxismo* como ideología y como teoría se produce en los años 70, especialmente en la ENAH, allí donde según algunos «no se estudia antropología... sólo se aprende a hacer la revolución», lo que en definitiva es una consecuencia más de la decepción de esa pseudorevolución que fue el 68 en todo el mundo, agravada por las circunstancias particulares del México del momento, la pérdida de los viejos maestros y la desorientación de muchos de los más jóvenes, lo que



conducirá a que se estudie exhaustivamente *El Capital* de Marx, pero se desconozcan los rudimentos más elementales y las teorías fundamentales de la etnología y la antropología social.

Pese a todo, la Escuela Nacional de Antropología e Historia perdura y aunque con dificultades se sigue enseñando y se hace investigación original, contribuyendo generación tras generación a proporcionar personal suficientemente preparado para los cada vez más numerosos centros de trabajo que requiere tanto el propio INAH, especialmente en el campo de las actividades arqueológicas —conservación y excavación de ruinas— como el Instituto Nacional Indigenista en sus centros de acción en las comunidades.

Para concluir deberíamos insistir en algo que se ha ido deslizando a lo largo de las páginas anteriores: el papel de la antropología en el México de hoy participa de algunas graves contradicciones que convendría destacar aquí.

Es evidente que la construcción de México como nación o mejor, como comunidad nacional, debe mucho a la antropología, considerada ésta, más bien como ideología o si se quiere como instrumento realizador de la identidad cultural del país. Eso lo vemos desde las indagaciones primeras de fray Bernardino de Sahagún, a las que sus superiores considerarían «peligrosas», precisamente por ese carácter, pero sobre todo desde que, con Sigüenza y Góngora, Boturini, Clavijero y otros ilustrados se va construyendo el espíritu de la nación que aún no ha nacido y después, cuando a lo largo del siglo XIX y en los comienzos del XX, la identidad de esa nación se va construyendo y reforzando mediante la búsqueda en el «pasado» o en el presente indígena, aquello que hace al país diferente de la llamada por algunos «madre patria» y que no es para otros más que el país opresor que ha colonizado aquellas tierras haciendo de ellas una nación mestiza. En esa línea de la construcción de la identidad nacional, los museos —el de Antropología o el del Templo Mayor— son símbolos «culturales» de esa identidad nacional. Pero esa misma construcción ideológico-intelectual implica una contradicción. Un país cuya población mayoritaria es racialmente blanca o mestiza y minoritariamente indígena, defiende un pasado indígena «identificador» de la nación, al cual considera por otra parte como «atrasado» y al que hay que «educar» para incorporar a la cultura nacional.

Esa contradicción irresuelta estalla en torno al 68 porque en los años anteriores, en la práctica desde la presidencia de Cárdenas, se ha querido hacer ese doble juego. Los jóvenes contradictores acusan: lo que se quiere hacer realmente es que los indígenas renuncien a sus propias lenguas y culturas y se incorporen a la vida nacional. Solamente Bonfil clama por

un «México profundo» en el que indios y mestizos son en realidad los herederos de una cultura india ancestral de la Mesoamérica precolombina, mientras los «blancos» son una minoría. Hasta que ese México profundo no se evidencie, la contradicción cultural interna no hará otra cosa que hacer que el país siga «a rastras», detrás del Occidente que no es otra cosa, en realidad, sino el heredero de la colonización.

El actual conflicto chiapaneco es, en ese sentido, paradigmático: grupos indios —tzotziles, tzeltales, etc.— con lenguas de una gran riqueza e incluso con una valiosa literatura, que responden a visiones del mundo extraordinariamente originales y culturas muy particulares, están padeciendo por una parte una situación socioeconómica típicamente colonial y una consideración de marginalidad manifiesta por parte de las instituciones del Estado, que habiéndoles «ignorado» hasta el momento del estallido del conflicto, lo que desean en este momento es «acallar» esa situación sin saber en realidad de qué modo resolver el problema, ya que ni siquiera se esboza un programa de «asimilación cultural» por parte de la cultura nacional que representa el Estado.

Esa situación de contradicción permanente conduce a situaciones dramáticas en el orden individual de personas —antropólogos— que habiendo sido ocasionalmente muy críticos con el Estado, han sido involucrados en la organización burocrática del mismo, lo que obliga de hecho a la «traición» del viejo crítico y contradictor que, de hecho, ha sido digerido por el sistema.

En definitiva, cuando una nación cuenta con medio centenar de etnias diferentes, ese hecho plantea problemas extraordinariamente complejos, si se quieren defender los derechos humanos, incluido el de autodeterminación, y se trata de dar una solución lógica y un encaje práctico a la situación política de esas numerosas «minorías», cada una de las cuales puede reclamar su propio autogobierno con todas las implicaciones que ello lleva consigo.

En cualquier caso, el ejemplo mexicano que estamos examinando es uno más en el planteamiento conflictivo que traen como consecuencia lógica las acciones coloniales de los europeos o «blancos» sobre todo el mundo en los últimos quinientos años. Si la antropología ha tenido un importante papel en los últimos cincuenta años, la encrucijada actual obligará a hacer un esfuerzo suplementario de imaginación si se quiere servir positivamente a la resolución de todos los problemas planteados.

José Alcina Franch

Bibliografía

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo: *Obra polémica*. Sep-INAH. México. 1976.

BONFIL BATALLA, Guillermo: *México profundo. Una civilización negada*. SEP. Ciesas. México. 1987.

— *Centro de Investigaciones Superiores del INAH*. Ediciones de la Casa Chata. 1. México. 1975.

— *Cuatro Décadas de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. ENAH. Colección Cuicuilco. México. 1982.

JAULIN, Robert: *La paix blanche Introduction à l'ethnocide*. Seuil. París. 1970.

WARMAN, Arturo *et al.*: *De eso que llaman antropología mexicana*. Editorial Nuestro Tiempo. México. 1970.



Historiografía mexicana

Historias de vencedores y vencidos

El relato de la conquista americana[1] se ha caracterizado por levantar encendidas polémicas debido a sus implicaciones político-ideológicas. En los países de América Latina se generalizó desde comienzos del siglo XIX el discurso historiográfico del rechazo de lo hispano y el rescate de ciertos símbolos de las culturas prehispánicas con la intención de apoyar la construcción de sus identidades nacionales propias. Al entender que los procesos de colonización habían hipotecado su desarrollo integral, los hechos de la conquista se convirtieron en una excelente diana donde dirigir sus dardos.

En España, la conquista de América también ha sido utilizada como arma arrojadiza para defender o atacar su proyecto de nación. Para unos, con ella se demostraba la importante labor civilizadora y evangelizadora realizada sobre las culturas aborígenes americanas del Nuevo Mundo. Para otros, representaba el centralismo y las técnicas opresivas de un régimen colonial autoritario no deseado. También ha sido un recurso habitual de la historiografía anglosajona y francesa para desacreditar la imagen de España en los escenarios internacionales cuando la coyuntura política así lo aconsejaba.

Estas enconadas peleas entre liberales y conservadores, lascasianos e hispanistas, «españoles» y «extranjeros», han dificultado el diálogo y con ello han retrasado el hallazgo de una solución para los problemas de América Latina.

A escasos años de los festejos conmemorativos de 1992, el lector español dispone de una amplia oferta de libros en castellano sobre el tema de la conquista americana. Sin embargo, hay que subrayar que ahora no se dan la distinción y correspondencia tan claras entre autores e interpretaciones de antaño. Sirvan de ejemplo los libros que se comentan.

[1] *Hugh Thomas,* La conquista de México, *Planeta (Barcelona, 1994), 896 páginas. Eduardo Subirats,* El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna, *Anaya & Mario Muchnik (Madrid, 1994), 525 páginas.*

El prestigiado historiador inglés Hugh Thomas, actual asesor del departamento de investigación del Partido Conservador británico, era conocido por sus trabajos relacionados con la historia del siglo XX [*La guerra civil española* (1961), *Cuba: la lucha por la libertad* (1971)]. Sin embargo, ahora nos sorprende con la publicación de un voluminoso trabajo sobre la conquista de México. Lo primero que nos llama la atención es lo clásico de sus planteamientos. Es un trabajo de historia descriptiva, en el que se narran los hechos de armas y se dibujan con minuciosidad los paisajes por los que discurren los ejércitos, junto con sus aventuras y desventuras. Todo ello, desde la perspectiva del ensalzamiento de la figura de Cortés, quien es visto como «el héroe»: caudillo formidable, orador magnífico, frío estratega, experto amante, político calculador y comprensivo militar, que trató de impedir el derramamiento de sangre (se dice que las matanzas las cometieron los tlaxcaltecas en contra de la voluntad de Cortés).

Es quizás un libro que al lector no especializado le sobrepasa por su dimensión y que al historiador profesional le crea ciertas insatisfacciones. Hugh Thomas establece algunas valoraciones eurocéntricas gratuitas con respecto a ciertas costumbres de la cultura náhuatl; no incluye la excelente bibliografía que en los últimos años se ha generado acerca del período mexica (INAH, UNAM), por lo que se deslizan ciertas inexactitudes sobre su interpretación del tributo y el uso del dinero en el México prehispánico (p. 57); afirma que «la filosofía que alimentaba a los descubrimientos, la emigración y la colonización era el cristianismo» (p. 87), lo cual entra en contradicción con su propio relato centrado en la fama, la riqueza y el poder de los conquistadores; y se llega, por ejemplo, a afirmar que «Moctezuma se enamoró de sus capturadores y sobre todo de Cortés. Debido a este cariño, dio la impresión de ser cobarde» (p. 453). Probablemente, se refiera al síndrome de Estocolmo, o quizás sea un problema de traducción, pero lo cierto es que no es una frase acertada (¿quiere llamar homosexual al tlatoani?, ¿con qué propósito?).

La obra, sin lugar a dudas importante, tiene la desventaja de poder ser interpretada como un canto a la conquista, e indudablemente servirá para que aquellos que ven los mismos sucesos desde distintas ópticas nacionalistas, desentierren el hacha de guerra.

El texto de Eduardo Subirats es el opuesto al de Hugh Thomas. Desarrolla la tesis de que la construcción del proceso colonial americano presupuso la destrucción de las formas de vida indígenas, la eliminación de su autonomía existencial, personal y comunitaria, y la instauración de un sistema de dependencia, tanto individual como colectivo. Subirats trata de demostrar el fracaso del proyecto integrador de la modernidad y se plantea la necesidad de reconstruir la racionalidad del proceso civilizador

moderno. Para ello analiza los efectos de la expansión colonial sobre las formas de vida de los pueblos americanos, así como el proceso constructivo de las nuevas identidades. Sostiene que la solución de las desigualdades actuales no se basa en la integración del indio como menor de edad o en su desindianización, sino en el respeto al otro en vez de su vaciamiento, su degradación.

El libro tiene indudables aciertos, pero debido a que el autor no evita en ningún momento realizar afirmaciones categóricas negativas sobre el papel «civilizador» de España, provocará en el lector no especializado una cierta perplejidad y en los especialistas, el enrocamiento en sus posturas tradicionales. Por ejemplo, se llega a decir que «el sacerdote cristiano fue la figura funcionalmente encargada de la definición programática del indio como ser miserable y servil, diabólico y demente» (p. 112) o que la colonización conceptuó al indio «como sujeto de culto diabólico, ser carente de memoria histórica y existente en estado de naturaleza y, por consiguiente, servil y miserable» (p. 111).

Sin duda, se podría estar de acuerdo en que la colonización necesitara del vaciamiento de América (la destrucción de las formas de vida indígenas), pero este tipo de generalización encierra cierto peligro, ya que siempre será posible encontrar algún ejemplo que la desmienta, al menos parcialmente. Tal sería el caso de Sahagún o Vasco de Quiroga, conocidos y trabajados por el propio autor. El segundo no sólo no etiquetó de miserables a los indios, sino que llegó a enfrentar, a mediados del siglo XVI, la noción de la decadencia del Viejo Mundo cristiano con la edad de oro del mundo indígena, y a defender, influido por Moro, la construcción de una Utopía basada en el desarrollo de una sociedad «mixta» sin tensiones. Por lo que respecta a la posición que la Corona desarrolló en relación con el indio, hay que recordar que tampoco le interesaba su degradación total, puesto que precisaba de su colaboración como tributario y mano de obra para que funcionara la arquitectura colonial. Baste evocar que la Corona estaba interesada en la defensa del indio, entre otras cosas, para reducir la posición de autonomía política que habían alcanzado los conquistadores.

A la luz de ambos textos, parece claro que mientras nos sigamos empeñando en contar historias de vencedores y vencidos, en blanco y negro, será difícil construir una sociedad plural, justa, basada en el respeto mutuo de todas las culturas.

México frente al umbral del siglo XXI

El presente libro, *México frente al umbral del siglo XXI*[2], reúne las ponencias que se presentaron en el Seminario Internacional «México

[2] *Manuel Alcántara y Antonia Martínez (Comps.),* México frente al umbral del siglo XXI. Reformas económicas y democratización política, *Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1992 (301 pp.).*

frente al umbral del siglo XXI. Reformas económicas y democratización política» que tuvo lugar del 10 al 13 de diciembre de 1991 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. El seminario, al que asistieron destacados investigadores españoles y mexicanos, tuvo por objeto reflexionar sobre la actualidad mexicana al mismo tiempo que ampliar el conocimiento de la situación latinoamericana entre el público español.

Manuel Alcántara subraya en la introducción al volumen que durante décadas México, por su estabilidad política, había aparecido como un caso paradigmático en el contexto latinoamericano. Sin embargo, cuando la crisis de la deuda se hizo presente en México, se comprobó con amargura que la reestructuración económica que había golpeado a otros países del continente en la década de los setenta como un freno al crecimiento, llegaba con todos sus bríos al poderoso país ubicado al sur de los Estados Unidos y al norte de América Latina. La crisis económica desembocó en crisis fiscal y ésta aceleró el proceso de desmoronamiento de las estructuras políticas. De esta forma, comenzó a hacerse patente la necesidad de la reforma del Estado y por tanto de la democratización de los mecanismos internos de legitimación y representación.

Todo ello es objeto de análisis en los diversos artículos que se recogen en el libro y que en su día fueron fruto de interesantes discusiones. Los trabajos de la primera parte (Manuel Alcántara y Lorenzo Meyer) proporcionan las claves para entender las bases del sistema mexicano. En la segunda, se recogen diversos análisis sobre las reformas económicas, su contenido, implicaciones y límites (Jorge Alcocer, Carlos Elizondo, Jesús Silva-Herzog, Ludolfo Paramio, Blanca Heredia, Mónica Serrano). La tercera parte tiene como tema central la democracia (Luis Javier Garrido, José Woldenberg, Fernando Escalante, Santiago Míguez González, Mauricio Merino). La última sección, a modo de conclusión, reúne los trabajos de Ismael Crespo, Antonia Martínez y Lorenzo Meyer, en los que se reflexiona acerca de la transición mexicana. Como material de referencia se incluyen en un apéndice los indicadores políticos y económicos más importantes de la última década.

El libro profundiza, así, sobre los procesos políticos de transición o consolidación democrática. Se trata de una obra que ocupa un lugar importante en la literatura de las ciencias sociales sobre América Latina por múltiples razones. Por un lado, rompe con la tendencia general de las publicaciones españolas sobre América Latina aparecidas con motivo de la celebración del 92, centradas básicamente en la descripción de los procesos del descubrimiento y conquista del continente. Por otro lado, supone una orientación integral en la que se ofrece tanto una dinámica histórica,



como un estudio del contexto social, económico y político. Quizás el libro habría quedado redondeado si se hubieran ampliado la perspectiva y dinámicas internacionales, ya que en algunos casos se manejan algunas hipótesis interpretativas que pecan de un excesivo nacionalismo.

La democracia mexicana

Nadie puede discutir que los acontecimientos ocurridos en México durante 1994 han sido de una gran trascendencia para ese país[3]. Establecer su cronología no es difícil, pero para entender sus posibles conexiones se necesita contar con una información profunda y extensa. Se debe lograr convencer al lector con argumentos objetivos que expresen la renuncia pública de cualquier partidismo. Existe el problema añadido de que los horizontes de «lo creíble» han aumentado hasta límites insospechados —a nadie se le escapa que ello beneficia a intereses concretos— y se ha hecho común escuchar que «todo es posible en México». En consecuencia, cualquier interpretación de los hechos, por peregrina que sea, se acepta como válida e incluso se ha llegado a establecer la peligrosa ecuación de que cuanto más morbosa sea, más creíble parecerá. Si el artículo está firmado por una pluma de reconocido prestigio internacional — adquirido la mayoría de las veces por una labor literaria—, la credibilidad de las interpretaciones vertidas aumenta exponencialmente.

Sin embargo, explicar los hechos ocurridos como el resultado de un cruzamiento complejo de variables con dinámicas diferentes de corta, media y larga duración, al mismo tiempo que imaginar las distintas consecuencias posibles que dichos acontecimientos puedan tener en el futuro, es algo mucho más difícil, que requiere la habilidad y la preparación de los especialistas (historiadores, sociólogos, politólogos, economistas). Esta es la función del libro que ahora se comenta, compuesto por ocho capítulos.

Manuel Villa, en «El fin de la política del estatismo», subraya de forma clara y contundente la necesidad de transformar la política estatista-presidencialista, característica del México de las últimas décadas, en otra democrática de partidos. Carlos Arriola, en «Violencia y elecciones», apoyado en una abundante documentación, estudia la incidencia de los acontecimientos de Chiapas en las campañas de los principales partidos políticos y señala cómo el apoyo popular que recibieron Marcos y el EZLN en los primeros meses se transformó después en alejamiento e indiferencia (el 78% de los votantes optó por partidos que rechazaban la violencia). Rolando Martínez Murcio, en «Las Organizaciones no Gubernamentales y las elec-

[3] *Antonio Argüelles y Manuel Villa (Coords.),* México: el voto por la democracia, *Fernández Editores S.A. de C.V., Colección Textos para el Cambio (México, 1994). 227 páginas.*

ciones de 1994», establece la diferencia entre los fines oficiales declarados de las ONGs (representantes de la sociedad civil) y sus intereses ocultos (conexiones con partidos políticos y con grupos de presión internacionales). Antonio Argüelles, en «Las células empresariales en la campaña de Ernesto Zedillo», resume el trabajo desarrollado por los grupos empresariales en la arena política con especial referencia a las actividades de la Subcoordinación de Administración y Finanzas. Fernando Solís Cámara J.C., en «Encuestas, procesos electorales y campañas políticas», plantea el valioso papel desempeñado por los estudios de opinión realizados en las elecciones de agosto (59 en total). Luis Medina, en su artículo «Más allá de las elecciones», reflexiona sobre los resultados de éstas a la luz de los datos de las encuestas de opinión realizadas durante el año de 1994, los resultados electorales de años precedentes y el perfil del electorado. En «Síntesis de un proceso electoral», Luis F. Aguilar, Carlos Sirvent, Alan Arias, Francisco Gil Villegas, Luis Medina Peña y Guadalupe Pacheco interpretan los resultados de las elecciones de agosto y subrayan la necesidad de introducir recortes en el presidencialismo a fin de consolidar el proceso democrático. Finalmente, Rafael Segovia, en «Los modelos extranjeros y la reforma del PRI», puntualiza que es necesaria la reforma del Partido Revolucionario Institucional y de su relación con el gobierno, pero advierte que todo ello es estrictamente de la competencia de dicho partido, por lo que no tiene por qué aceptar las ingerencias de otros. El volumen incorpora un sólido apéndice con los resultados estadísticos de las elecciones presidenciales de 1988 y 1994 y las del Congreso de 1991.

En suma, su lectura ayuda a esclarecer que si bien las elecciones generales de agosto han sido utilizadas por algunos para desprestigiar al PRI, la realidad muestra que fueron transparentes y que se están produciendo importantes cambios en el sistema político mexicano (presidencialismo, división de poderes, Senado, justicia, federalismo), que garantizan el impulso democrático. Todo aquel (académico, inversor, político) que quiera acercarse a la complejidad de la realidad mexicana, dispone desde ahora de un interesante material que debe tener en cuenta.

México a examen

Resulta una obviedad afirmar que México está cambiando rápidamente. El problema es valorar si estas transformaciones son positivas o negativas. Algunos analistas no dudan en subrayar que, debido a sus tratados comerciales con EEUU y Canadá (TLC), Colombia y Venezuela (Grupo de los Tres) y Chile, se ha abierto una época de crecimiento económico en México



y ampliado la competitividad de sus productos en los mercados internacionales. Esta indudable expansión económica de los últimos años, unida a su nueva situación en los mercados internacionales, hacen de México un enclave estratégico sumamente atrayente para los inversores extranjeros, ya que a la potencialidad de sus mercados internos, se suma ahora la posibilidad de reexportar mercancías y capitales a las nuevas plazas abiertas por los acuerdos comerciales.

Otros pensadores dibujan un cuadro más sombrío. Para ello, se apoyan en el deterioro de la distribución del ingreso, el clima de violencia social generado en los últimos años, o las tensiones producidas en el sistema político como resultado del proceso de apertura impulsado por Salinas. El estallido del movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, el asesinato del candidato a la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional, Luis Donaldo Colosio, los secuestros de importantes empresarios y banqueros, los atentados, las dimisiones y declaraciones de Manuel Camacho, y las recientes devaluaciones del peso mexicano, son algunos ejemplos de estas tensiones, bien conocidas debido a la divulgación realizada por los medios de comunicación. Las dudas que sobre el resultado de las elecciones generales del 21 de agosto (en particular sobre los estados de Chiapas y Tabasco) han realizado algunos miembros del PRD y el EZLN no hacen sino complicar esta situación, al caldear el ambiente político interno, aunque todo parece indicar que el clima ha comenzado a calmarse a partir de enero de 1995.

No es fácil realizar una valoración equilibrada de los cambios que están sucediendo en ese país por la cantidad de variables que están en juego y la necesidad de contar con la suficiente objetividad para no dejarse llevar por una u otra corriente ideológica. Sin embargo, comprobamos que los trabajos de Luis Medina y Carlos Arriola resuelven magistralmente estos difíciles retos[4].

Luis Medina, reconocido analista político e historiador del México del siglo XX (son ya clásicas sus contribuciones sobre la vida política de los períodos presidenciales de Manuel Avila Camacho y Miguel Alemán, publicadas por El Colegio de México), nos ofrece ahora un libro concebido con inteligencia, al mismo tiempo que claro y conciso, en el que demuestra la premura de encontrar para México una nueva modalidad de Estado, que trate de superar los esquemas inoperantes de los proyectos liberal de fines del siglo XIX o postrevolucionario del siglo XX. Los rápidos cambios sociales de los últimos años —dice el autor— han puesto en evidencia la necesidad de modificar las instituciones existentes, la cultura política y la dinámica de los partidos políticos (hasta ahora operativas), para lograr una mayor participación no sólo económica, sino también política de los

[4] *Luis Medina Peña,* Hacia el Nuevo Estado. México, 1920-1993, *Prólogo de Luis González, Fondo de Cultura Económica (México, 1994), 338 págs. Carlos Arriola,* Ensayos sobre el PAN, *Miguel Angel Porrúa Grupo Editorial (México, 1994), 349 págs. Carlos Arriola (comp.),* Testimonios sobre el TLC, *Miguel Angel Porrúa Grupo Editorial, Diana (México, 1994), 294 págs.*

ciudadanos. También subraya la necesidad de cambiar las formas tradicionales de organización tales como el corporativismo, pero no cae en la tentación de defender la tesis neoliberal de la ineficacia del Estado, sino que sostiene que el denominado tercer Estado mexicano —construido bajo la éjida de la tesis del «liberalismo social»— deberá ser reducido —lo cual no significa que sea marginal, sino más eficaz (p. 295), ya que no compete a las ciegas fuerzas del mercado resolver todo en una sociedad—, descentralizado y *abierto a las tendencias mundiales de la globalización económica*, a fin de conseguir las tan ansiadas competitividad y productividad en los mercados internacionales.

Carlos Arriola, investigador de El Colegio de México, autor de numerosos trabajos sobre el comportamiento de los empresarios mexicanos y asesor del secretario de Comercio y Fomento Industrial, es quizás uno de los profesionales que con más garantía pueden realizar una evaluación precisa del Tratado de Libre Comercio. De entre la abundante literatura existente sobre el tema, este libro sobresale con luz propia por proporcionar una visión seria, accesible y multidisciplinar a todos aquellos interesados en conocer con precisión la génesis del tratado, la preparación de las negociaciones, su desarrollo y conclusión. Todos los autores seleccionados (intelectuales, empresarios y políticos) para redactar los distintos capítulos son de primera línea y comparten la idea de querer para México un desarrollo económico sostenido.

En la primera sección, se analizan los prolegómenos de la negociación, los cambios en la estructura internacional, la apertura comercial y el Tratado. La segunda sección estudia los trabajos preparativos de la negociación y las labores del Consejo Asesor y la Coordinadora de Organismos Empresariales para el Comercio Exterior. En la tercera parte, de la mano de figuras prestigiosas como Carlos Fuentes o Leopoldo Zea, se incursiona en el polémico tema de las consecuencias que la firma del TLC pueda tener en el nacionalismo, la religión, la cultura o la ecología de México. En la cuarta sección, se detallan los aspectos jurídicos del Tratado. Por último, en la quinta parte se incluyen importantes reflexiones sobre el TLC realizadas por Octavio Paz, Víctor Flores Olea, Luis Aguilar, Néstor de Buen y Rafael Segovia. Es, en suma, un volumen que brinda al lector la posibilidad de conocer los retos del nuevo escenario del TLC de la mano de los mejores especialistas.

El texto de Carlos Arriola sobre el Partido de Acción Nacional no es sólo una biografía del partido conservador, sino un inteligente análisis del conjunto del sistema político mexicano. La actualidad del estudio es innegable: apareció semanas antes de que Diego Fernández de Cevallos, candidato a la presidencia por el PAN, catapultara al estrellato a su formación



política en el debate televisado que tuvo lugar a mediados de mayo entre los candidatos presidenciales de los partidos políticos más importantes (Cevallos por el PAN, Ernesto Zedillo por el PRI y Cuauhtémoc Cárdenas por el PRD). Cualquiera que lea esta obra, comprenderá que no es válido seguir manteniendo la imagen de un México de partido único (PRI) postulada por algunos pensadores. Arriola demuestra que el PAN ha ayudado a expandir la cultura democrática en México con su ininterrumpida participación desde 1939, año de su fundación, en los procesos electorales (a pesar de sus escasos resultados durante los primeros veinte años) y por medio de su continua lucha en pro de los ciudadanos conscientes y activos.

En suma, Luis Medina y Carlos Arriola ofrecen una excelente, ponderada y concisa panorámica de la situación social, política y económica de México, que ayuda al lector a alejarse de la imagen maniquea en blanco y negro postulada por los autores que desconocen la complejidad de México.

Democracia

Sin temor a la exageración, se puede afirmar que el tema de la democracia se ha convertido en un best-seller de las ciencias sociales. En particular, con respecto a América Latina, se han venido dando cursos, seminarios y conferencias, y se han publicado libros y artículos sobre la necesidad de la implantación, en unos casos, o la profundización, en otros, de la democracia. Ello no ha sido casual, ya que después de la denominada «década perdida», del agotamiento de las políticas industrializadoras por sustitución de importaciones y del descalabro de la Unión Soviética, se ha generalizado el paradigma neoliberal.

El presente libro[5] tiene la virtud de profundizar en la distinción de conceptos como transición y consolidación democráticas. Giuseppe di Palma, Jaime Cárdenas Gracia y Michele Próspero abordan las grandes cuestiones teóricas; Yolanda Meyenberg e Isabel Turrent exponen el tema de las transiciones en los países europeos; Francisco José Paoli, Manuel Antonio Garretón y Diane Davis centran el debate sobre las transiciones en América Latina y finalmente, Carlos Castillo Peraza, José Woldenberg, Jaime Sánchez Susarrey y José Francisco Ruiz Massieu estudian el tema de la transición en México desde las perspectivas de sus distintas opciones políticas (PRI, PAN, PRD). Todos los trabajos son de calidad, pero entre ellos destaca el de Diane Davis por subrayar que los estudios de las transiciones a la democracia están dominados por la teorización liberal-democrática, que pone su acento en la existencia de elecciones transparentes, el juego de los partidos, la participación ciudadana, etc., cuando sabemos que todo

[5] *Cambio XXI. Fundación Mexicana (coord.),* Las transiciones a la democracia, *Cambio XXI. Fundación Mexicana (México, 1993). 346 págs.*

ello es condición necesaria pero no suficiente. En particular, demuestra para el caso mexicano la peligrosidad de la ruptura de la retórica de clases (eliminación de la Confederación Nacional de Organizaciones Populares que aglutinaba a obreros, campesinos, burócratas, clases medias, militares y su substitución por UNE, Ciudadanos en Movimiento), la disminución de la justicia social (PRONASOL reduce vínculos de clase y fomenta vínculos clientelares) y la solidaridad obrera (abandono del discurso revolucionario, privatización de la tierra).

Una vez más se comprueba que las recomendaciones ofrecidas por los teóricos del neoliberalismo para democratizar las regiones en vías de desarrollo no deben limitarse a la introducción de ciertos mecanismos (elecciones libres, partidos políticos), sino que se ha de luchar por la completa erradicación de las formas autoritarias y una mejor distribución del ingreso. La experiencia histórica ha demostrado que el crecimiento económico no promueve siempre de forma automática el desarrollo, ni éste impulsa invariablemente la democracia.

La hacienda pública mexicana

El papel que el gasto público tiene en el crecimiento económico, es un tema recurrente en las discusiones académicas entre historiadores y economistas. Sobre América Latina se disponía hasta el momento de una vasta literatura dedicada a analizar —en general sin una sólida apoyatura empírica— las consecuencias de las políticas populistas. Para el caso mexicano no se contaba con un estudio sistemático que evaluara el papel que ha desempeñado la hacienda pública en el desarrollo económico del país desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, partiendo de planteamientos científicos sólidos.

El Fideicomiso Historia de las Américas de El Colegio de México, dirigido por Alicia Hernández Chávez, ha venido trabajando en los últimos meses en el estudio de cómo las distintas políticas fiscales han impulsado el crecimiento y la promoción social entre 1877 y 1994. Como resultado de estas investigaciones, acaban de aparecer los tres primeros volúmenes de una colección de seis.

La lectura de estos textos[6] permite plantear, en términos completamente nuevos para la historiografía mexicanista, la evolución de la relación entre el Estado y el mercado y hasta qué punto esta relación significó un aumento de los servicios públicos y una promoción del crecimiento económico. Elaborados sobre la base de una reconstrucción pormenorizada de las fuentes fiscales, ofrecen al lector la suficiente información para

[6] *Marcello Carmagnani,* Estado y mercado. La economía pública del liberalismo mexicano, 1850-1911, *El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica (México, 1994), 439 págs. Emilio Zebadúa,* Banqueros y revolucionarios: la soberanía financiera de México, 1914-1929, *El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica (México, 1994), 382 págs. Enrique Cárdenas,* La hacienda pública y la política económica, 1929-1958, *El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica (México, 1994), 230 págs.*



explicar de forma convincente de qué modo nacieron las finanzas mexicanas modernas en el curso de la segunda mitad del siglo XIX y de cómo se luchó para que el gasto público sirviera de promoción económica y social.

El magnífico trabajo de Marcello Carmagnani pone de manifiesto cómo el nacimiento y desarrollo de las políticas de presupuesto impulsadas por los planteamientos liberales de la segunda mitad del siglo XIX permitieron conjugar la acción financiera y política del Congreso y del gobierno para ofrecer una serie de bienes o servicios públicos a toda la comunidad nacional. El nuevo vínculo que se establece entre presupuesto y oferta de bienes públicos constituye el elemento central del análisis.

Emilio Zebadúa estudia de qué modo la organización de los gastos y los ingresos de los regímenes revolucionarios (Carranza y posteriormente la dinastía sonorense), las negociaciones de la deuda, la creación del Banco de México, junto con la nueva coyuntura internacional (Gran Depresión), la política exterior de las grandes potencias (especialmente la de EEUU) y la política interna de México, ayudaron a definir la soberanía del país.

Enrique Cárdenas analiza el desarrollo de la economía mexicana desde el crac de Wall Street de octubre de 1929 hasta el inicio del período del denominado desarrollo estabilizador a fines de la década de los cincuenta, con especial referencia al papel que desempeñaron las finanzas públicas. El autor demuestra que la política fiscal de Cárdenas no fue tan expansionista como sostiene la historiografía tradicional, sino que se benefició de la tendencia creciente del ciclo económico. Paralelamente, también sostiene que las finanzas públicas no se caracterizaron en ese período por un déficit elevado, como muchos historiadores mantienen. De forma contundente prueba que incluso hubo años de superávit fiscal, por lo que no puede sostenerse que el gasto público fuera el causante del proceso inflacionario. En consecuencia, propone que fueron los ciclos macroeconómicos externos los que causaron la mayor parte de las fluctuaciones de los precios internos.

Si el objetivo final de la ciencia de las finanzas públicas es promover el mejor uso de los recursos fiscales para responder a más servicios públicos, la información que contienen los textos de la presente colección demuestra que en el caso mexicano (con la excepción del período 1970 a 1982, coincidente con los gobiernos de Luis Echeverría y José López Portillo) la acción de los responsables de la hacienda pública ha sido satisfactoria.

Se puede concluir que se trata de una colección bien concebida y excelentemente trabajada por sus distintos autores, que debe conocer no sólo el interesado en las cuestiones mexicanas, sino todo aquel que se pregunte por las relaciones entre Estado, mercado y ciudadanía.

México y sus héroes

Según las propias palabras de Enrique Krauze[7], este libro tiene como misión interpretar con equilibrio la historia del siglo XIX mexicano sin la intención de juzgar, condenar o absolver a sus personajes, sino más bien con el propósito de comprenderlos. No se busca poner en la picota a las figuras consagradas ni de vincularlas con sus adversarios en una comunicación falsa e imposible, sino de bajarlas del pedestal, a la vez que mostrar sus rasgos específicos y más íntimos. No se trata de compendiar un diccionario biográfico, sino más bien ilustrar la vida mexicana a través de un conjunto orgánicamente vinculado de personajes, un elenco de «hombres representativos».

La idea central del libro es mostrar por qué en México los caudillos han encarnado, siguiendo la tesis de Carlyle, las tensiones del destino nacional. En particular se defiende que sus rasgos personales, sus dramas familiares, sus nudos psicológicos, se han transmitido casi de modo inmediato a la biografía del país. «Sería muy hermoso —se afirma en el texto— que este esfuerzo por entenderlos contribuya a la tolerancia de los mexicanos para con nosotros mismos» (p. 21).

Indudablemente, se trata de una historia excelentemente escrita por la que el lector se desliza suave y agradablemente. Es un libro para ser disfrutado leyéndolo. Por sus páginas pasan las historias de vida de Hidalgo, Morelos, Iturbide, Santa Anna, Mora, Juárez, Maximiliano y Porfirio Díaz. A su vez, en cada una de ellas se van insertando algunas biografías colaterales que giran, apoyan y explican las de aquellos: así se van solapando las figuras de Lerdo, Alamán, Ocampo, Miramón, Ramírez, Degollado, Altamirano, Prieto, etc., todos ellos héroes de reconocido prestigio nacional.

El libro cumple su misión a la perfección. Dirigido al gran público (dispone del aparato crítico indispensable), presenta una historia del México decimonónico bien trabada y excelentemente desarrollada a través de una biografía colectiva de los hombres considerados como más ilustres. Sin embargo, desde el punto de vista del especialista, se presentan algunas preguntas que no acaban de ser totalmente resueltas. Uno de ellas, y quizás la más importante, es el papel que se asigna a los héroes en la historia de México. La narración de las vidas de los héroes nacionales —aquellos cuya memoria ha logrado pasar a la posteridad y que en la actualidad ocupan, convertidos en estatuas de bronces, el lugar central en plazas y jardines— ¿puede ser vista como un reflejo de la complejidad de la historia de México? Sus biografías ¿reflejan la diversidad de la evolución regional, étnica y cultural de México? ¿Los caudillos surgieron como resultado de la inexistencia de un complejo tejido social, o fueron por el contrario los que con sus formas autoritarias retrasaron la evolución hacia otras

[7] *Enrique Krauze,* Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910), *Tusquets Editores S.A., Barcelona, 1994, 349 págs.*



formas de representación más democráticas? ¿Las formas autoritarias fueron exclusivas del siglo XIX?

Las preguntas precedentes no son en modo alguno ociosas, ya que precisamente en estos días, debido al momento político por el que atraviesa el país, se está dando un importante debate sobre al tradición de las formas de representación ciudadana. En consecuencia y no por casualidad la anarquía y el autoritarismo con los que se había venido caracterizando al siglo XIX mexicano se encuentran en revisión. En concreto, por ejemplo, el también reciente texto de Alicia Hernández (*La tradición republicana del buen gobierno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993) ha venido a poner en entredicho la concepción de aquellos autores que hasta ahora habían interpretado el patrimonialismo como el eje exclusivo del entendimiento de la articulación política de la vida mexicana durante el siglo XIX. En resumen, ha recordado que frente a la imagen de una historia decimonónica pletórica de caudillos o de «ciudadanos imaginarios» (según la denominación de Fernando Escalante, *Ciudadanos imaginarios*, El Colegio de México, México, 1992) debería comenzar a escribirse otra, centrada en las formas de representación política de los «ciudadanos reales», así como en los problemas derivados de la gobernabilidad.

Existen otros detalles que merecerían algún comentario. Porfirio Díaz, que había sido tradicionalmente caracterizado por los historiadores postrevolucionarios como el dictador por excelencia, es ahora visto —no casualmente en una época neoliberal— como el héroe que salvó a México del naufragio de la intervención francesa y el que dio a México orden, paz y progreso. Lo primero nadie lo pone en duda; lo segundo, quizás habría que tamizarlo, ya que también es verdad que ello se hizo por la fuerza de las armas y que la desigual distribución del ingreso a la que se llegó, acabó en una sangrienta revolución.

En suma, se trata de una biografía colectiva muy bien escrita, pero que no deja de ser una historia contada desde arriba que narra las tensiones intraelitarias entre conservadores y liberales, en la que sólo esporádicamente se escucha la voz de los de abajo. Una historia, en fin, que será disfrutada por unos y ayudará a avivar entre otros la polémica sobre las distintas formas de representación política desarrolladas en el pasado mexicano. Un libro que a todas luces no puede dejar de ser leído.

México y los «gachupines»

Clara Lida, prestigiosa hispanista de El Colegio de México, nos acaba de brindar un texto bien confeccionado y oportuno por su enfoque[8]. Hasta

[8] *Clara Lida (Comp.),* Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX, *Alianza Editorial (Madrid, 1994), 237 páginas.*

ahora conocíamos por el excelente estudio coordinado por Pedro Vives (*Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, 2 vols., Historia-16, Madrid, 1992) las características generales de la emigración española a Iberoamérica. La lectura del texto de Lida nos permite valorar la especificidad del caso mexicano.

El libro comienza con un capítulo realizado por la mencionada autora en colaboración con Pilar Pacheco, en el que se presenta un análisis cuantitativo de la evolución de la inmigración hispana a México de 1821 a 1939. Posteriormente, Matilde Souto investiga el papel de los comerciantes españoles en la Nueva España a fines del período colonial y su expulsión a comienzos del México independiente. Antonia Pi-Suñer analiza los negocios y las conexiones políticas de los españoles residentes en México a mediados del siglo XIX. Mario Cerutti narra cómo los comerciantes españoles ampliaron en el norte sus negocios, amparados en la situación bélica existente entre México y Estados Unidos y en la Guerra de Secesión de mediados de siglo, hasta llegar a ocupar un lugar de importancia en el comercio internacional. Carmen Blázquez describe el papel de los empresarios y financieros españoles en Veracruz y Jalapa entre 1870 y 1890. Leonor Ludlow estudia el comportamiento de los empresarios y banqueros hispanos durante el porfiriaro y la Revolución. Leticia Gamboa narra la actividad de los españoles en Puebla alrededor de los años de 1930. Y, finalmente, Dolores Pla hace un resumen del exilio español en 1939.

Los distintos capítulos del libro coinciden en señalar que la emigración española a México se caracterizó hasta 1939 por no ser un movimiento de masas por oleadas, sino más bien por estar compuesta por emigrantes masculinos que de forma individual llegaban en pequeñas proporciones, apoyándose en lazos familiares. También se descubre que una alta proporción de ellos se convertían en empresarios-comerciantes, se asentaban en centros urbanos y emparentaban con las familias criollas de influencia económica y política. Nuestra guerra civil y la política de Lázaro Cárdenas sustituyeron esta emigración individual, libre y en cadena, por otra más numerosa compuesta por un importante porcentaje de intelectuales-artistas que huían del régimen franquista.

Sin duda, uno de los aciertos del libro es haber subrayado la condición de «privilegio» de la emigración española a México y el haber combinado el enfoque general con el regional, lo cual permite descubrir las variaciones locales. Se echa en falta, sin embargo, un capítulo sobre la emigración posterior a 1939 (el restablecimiento de relaciones diplomáticas en 1977 y las dinámicas económicas de ambos países transformaron las características de la emigración), así como alguna referencia al comportamiento social y



político de las segundas generaciones. Quizás éste sea un buen justificante para emprender la edición de un segundo volumen.

The evolution of the mexican political system

El presente volumen[9] reúne las ponencias que fueron presentadas en el coloquio que tuvo lugar en la Universidad de California, Irvine, del 28 al 29 de abril de 1990. El propósito explícito de la reunión fue doble. Por una parte, se subrayó la necesidad de que para entender la complejidad de los problemas actuales de México, hay que estudiar la evolución de su sistema político de forma secuencial, ya que no es posible extraer conclusiones válidas de la simple comparación, pongamos por caso, entre el período inmediato posterior a la independencia y el actual, puesto que ello nos induciría a establecer una relación directa entre el comienzo del siglo XIX y el final del XX, que dejaría en un cono de sombra a los períodos intermedios. Por otra parte, se pretendió recordar la urgencia de ampliar el estado de conocimiento del sistema político mexicano y en particular de su historia electoral, grupos de poder, instituciones políticas nacionales y regionales, etc.

El libro está compuesto por seis ensayos relacionados con el siglo XIX, cuatro con el siglo XX y dos comentarios generales que sirven de colofón al volumen. Christon I. Archer examina de qué forma el ejército se convirtió en la fuerza más poderosa del México postindependentista. Virginia Guedea analiza el significado que la Constitución de Cádiz de 1812 introdujo en el sistema político al posibilitar la participación política de sectores sociales antes alejados de la toma de decisiones. Para ello, examina la primera elección popular que tuvo lugar en la ciudad de México en 1812-1813. Jaime F. Rodríguez prolonga el estudio hasta la constitución de 1824, poniendo de relieve de qué forma se fue expandiendo el sentimiento nacionalista. Al mismo tiempo, pone el acento en las continuidades entre la Constitución de Cádiz de 1812 y la mexicana de 1824. Barbara A. Tenenbaum observa que aunque las regiones del norte (Provincias Internas) desarrollaron sus propias estructuras económicas, militares y políticas entre 1776 y 1846, deliberadamente prefirieron formar parte de la nación mexicana, aun teniendo las condiciones para independizarse del centro, como lo demuestra su notable contribución al sostenimiento de las arcas federales. Elisabetta Bertola, Marcello Carmagnani y Paolo Riguzzi demuestran que se dieron dos fases en el liberalismo de la segunda mitad del siglo XIX: en una primera se dio un equilibrio entre el gobierno nacional (presidentes y Congreso) y los intereses locales [élites o «notables» (como se autodenominaban) y gobiernos regionales]; y en la segunda

[9] *Rodríguez, Jaime E. (Ed.),* The evolution of the mexican political system, *A Scholarly Resources Inc. Imprint, Wilmington, Delawere, 1993. 322 págs.*

(1890-1910), Porfirio Díaz amplió su radio de influencia centralizadora con la consiguiente disminución en la misma proporción de las autonomías regionales. Explican de esta forma cómo aquellos sectores sociales relegados del escenario de la toma de decisiones (universitarios, comerciantes, hacendados, profesores), pasaron a formar parte de las filas antireeleccionistas lideradas por Francisco Madero. Romana Falcón examina el cambio de naturaleza de los jefes políticos en el estado de Coahuila durante el siglo XIX, poniendo de manifiesto que jugaron un papel significativo en tanto que mediadores entre el poder central y los del Estado por una parte y entre los intereses locales por otra.

En relación al siglo XX, Alvaro Matute subraya que la creación del Partido Nacional Revolucionario en 1929 fue de vital importancia para la formación del Estado moderno, al ayudar a reducir la atomización política regional heredada de la revolución de 1910. Alicia Hernández pone el acento en el papel que jugó el intervencionismo político en la economía impulsado por Lázaro Cárdenas para la modernización e institucionalización política del sistema. Arturo Sánchez Gutiérrez nos recuerda que el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines todavía tuvo que luchar para consolidar el poder político y alcanzar un mayor consenso e integración nacionales, debido a que algunos caudillos revolucionarios aún imponían a mediados de siglo su autoridad en algunos estados. Roderic Ai Camp atribuye la pérdida de poder del PRI de la década de 1980 a los sucesos de 1968, al haber quemado su capacidad de mediación con la imposición de su autoridad por la fuerza de las armas.

A modo de conclusión, Paul J. Vanderwood nos recuerda que es arriesgado realizar cualquier generalización debido a la profunda diversidad de la realidad mexicana. Por ello, señala que mientras no tengamos un número más elevado de análisis de casos regionales, es dudoso sostener —como algunos de los ensayos precedentes sugieren— que el nivel de politización de la sociedad mexicana fuera más alto del que tradicionalmente se le había concedido. Por último, Steven C. Topik nos recuerda que se debe comenzar a rechazar la imagen de un siglo XIX medieval-sombrío y un siglo XX triunfante-moderno.

En definitiva, se trata de un buen libro que nos recuerda la variedad y vastedad de los campos que aún nos quedan por investigar. Su lectura evidencia la urgencia de dedicar esfuerzos y recursos para tratar de dilucidar los comportamientos políticos regionales y locales en la historia de México. La bibliografía que incluye el volumen es una buena base de partida que facilita la realización de esta labor.

Pedro Pérez Herrero



Los mayas sometidos

Un estudio de Nancy M. Farriss

La llegada de los españoles a un continente tranquilo supuso toda una conmoción social y física para sus pacíficos pobladores. La conquista, toma de tierras en nombre de un imperio lejano, y la colonización, modificación de las estructuras indígenas, dieron lugar a un Nuevo Mundo cuyos habitantes fueron obligados a adaptarse a circunstancias dolorosas que, incluso, negaron su habitual forma de vida, sus culturas y su desarrollo social y religioso. La historiadora Nancy M. Farriss en un extenso estudio, *La sociedad maya bajo el dominio colonial,* analiza el proceso que durante más de 300 años, justamente desde 1500 hasta 1820, llegó a conmocionar a todo un pueblo en una obligada situación de sometimiento al universo impuesto por circunstancias nunca imaginadas. Debieron asumir de manera obligatoria y dolorosa una historia diferente. Farriss reconstruye aquellos hechos y los problemas que los mayas protagonizaron en ese marco de negaciones de sus propios valores, pocas veces comprendido en toda su extensión. La autora maneja, con ayudas que ella misma cita, importantes datos que dejan la sensación, bastante necesaria por cierto, de un estudio neutral y amplio, capaz de delimitar de manera harto equilibrada la controvertida actuación de los conquistadores y la acción de los conquistados en el marco, único, de una sociedad que parecía firmemente asentada gracias a sus estructura económica, sus connotaciones religiosas y su organización particular. No en vano este libro se subtitula «La empresa colectiva de la supervivencia», pues tras la llegada de los barbados visitantes, los mayas se vieron en la necesidad de transigir para supervivir y tuvieron que hacerlo de manera diversa: abdicando de sus costumbres, enterrando parte de sus ceremoniales y cediendo parte de sus escasas riquezas. En este trabajo, comedidamente traducido por Javier Setó y Bridget Forstall-Comber, la autora comienza advirtiendo que se

trata de «un estudio sobre los indios mayas de Yucatán. Está concebido como una etnografía histórica, que trata de reconstruir el mundo maya en sus varias dimensiones —relacionando la ecología y los modos de subsistencia con las formas sociales y los sistemas de creencias— y de definir los cambios en dicho mundo dentro del amplio contexto colonial»[1]. Sus 653 páginas nos van a permitir una visión amplia y rigurosa de ese pueblo tal vez demasiado humillado, incomprendido y olvidado durante bastante tiempo, es decir primero por parte de la metrópoli colonizadora y, después, por los gobiernos mexicanos. Se nos ofrecen, además, aclarativas ilustraciones, fotografías, cuadros, figuras y mapas que completan el intento de dar un conocimiento amplio de una realidad ignorada. La primera parte, «Repercusiones de la conquista» permite conocer la llegada de los españoles y el intento de implantar 'sus' instituciones en medio de una selva que creían repleta de metales preciosos y, también, de infieles. Poseer unos y convertir a los otros era la tarea. Dice Farriss que «El propio Las Casas descubrió (que) la colonización requería el estímulo de la ganancia económica»[2]: comenzaban a justificarse los atropellos posteriores. Sin embargo, los mayas eran gente sencillas que vivían en un entorno difícil (¡poco ha cambiado!), donde no abundaba el oro aunque sí la selva profunda, enmarañada, el clima intempestivo, las costas abruptas; donde existían parásitos y enfermedades endémicas, algo que no permitía la fácil adaptación de ciertos animales. Otras tierras ofrecían mejores condiciones para los españoles; ello supuso una condena para la península de Yucatán pues los Montejo tuvieron que acudir a imponer determinados tributos a la población que ésta se vió precisada a acatar. «El conquistador Francisco de Montejo —hemos comentado en otro lugar— no tuvo mejor ocurrencia que edificar la ciudad de Mérida, en Yucatán, en el mismo lugar y con las piedras de lo que había sido la ciudad maya de Ichcaazibó»[3], lo cual indica, primero un claro desprecio hacia las edificaciones autóctonas, que fueron destruidas para utilizar sus materiales en las nuevas construcciones, y, al tiempo, la escasez de materias para acometer una transformación de la arquitectura de la zona. En «Un régimen colonial» se va revelando cómo la cría de ganado supuso la proliferación de estancias, con algunas casas, para ir creando una economía rural y permitir un asentamiento tanto a la población indígena como a parte de los colonizadores que deseaban permanecer en un lugar concreto, en vez de seguir con las tropas en busca de mejor botín. Poco a poco se va experimentado algún tipo de cultivos para el entorno y destinando a la exportación a la metrópoli, en una comercialización que pronto encontró competencia con las de las posesiones inglesas, más activas en tal dedicación, pero que los españoles querían experimentar para crear un sistema que permitiera hacer

[1] *Nancy M. Farriss:* La sociedad maya bajo el dominio colonial. *Alianza Editorial/Sociedad del Quinto Centenario. Madrid, 1992, 13.*
[2] *Farriss, 1992, 58.*
[3] *Jaime M. Rosa:* Poesía contemporánea en lengua maya. *Ayuntamiento d'Alaquàs, Daimus, Manises, Miramar i Piles (València), 1994, 123.*

«rentable» la colonización. Cera, miel, algodón y el henequén, que no tuvo auge hasta el siglo XIX, son los «humildes productos cotidianos (que) difícilmente podían confundirse con las fantasías de El Dorado. Pero eran todo lo que Yucatán podía ofrecer o vender, en aquel tiempo»[4]. Esta escasez de movimiento dinerario justificaría 'el tributo y sus variantes' a través del llamado sistema de encomiendas donde todos se querían convertir en recaudadores, clero y Corona, a través de sus diversos 'agentes'. Suponía un verdadero asalto a la economía de pobreza imperante, pero su obligatoriedad se imponía por diversos medios coactivos, de forma que no podía negarse. Vemos así la relativa prosperidad de la Iglesia y el aumento de palacios y confort para los gobernantes. Frente a ello funcionaban sistemas de trabajo poco justos, mal remunerados y con acusaciones de ociosidad para esa mano de obra instrumental que estaba permitiendo 'una economía capitalista en expansión'. Cuando Farriss habla de las «Reacciones indígenas y modificaciones españolas» recuerda que «La existencia de una abundante población sedentaria organizada en una jerarquía social bien definida, tuvo como consecuencia que los conquistadores pudieran asentarse como señores sin tener que explotar directamente el entorno físico ni crear una estructura de control político y social completamente nueva»[5], pero también se dice en los versos de *Chilam Balam de Chumayel* algo significativo: «Los extranjeros enseñaron el miedo,/vinieron a marchitar las flores./Para que su flor viviese,/dañaron y sorbieron nuestras propias flores». Descendió la población indígena. Causas: enfermedades epidémicas llevadas por los conquistadores, hambrunas producidas por sequías y plagas, pérdidas de cosechas, desabastecimiento... A ello se unían el acaparamiento y la prepotencia de los españoles en detrimento de unos indígenas, abocados a 'Luchar o huir'. Farriss: «Las palabras y los actos de los participantes en la Guerra de Castas en el siglo XIX demuestran que una importante proporción de los mayas yucatecos aún no se había resignado a lo que, después de tres siglos, seguían considerando una dominación extranjera»[6], aunque fueron escasas las rebeliones, como la de Canek en 1761, pero persistió un sentimiento capaz de mantener enfrentados a españoles y mayas de manera continua, con odio acumulado y deseo de escapar de una geografía sometida. Estábamos en «Un mundo colonial dividido», en expresión de Farriss, que había permitido una recuperación demográfica de los indígenas y una precaria convivencia con los españoles. Es el inicio del mestizaje que permitió algo importante pues «Si bien es cierto que la cultura maya persistió después de la conquista, debemos atribuir el mérito principal de ello a la falta de atractivo que la región que la había alimentado tenía para los españoles»[7], aunque la Iglesia mantenía una labor que iba de la caridad a la explotación pero que conseguía unifi-

[4] *Farriss, 1992, 74.*
[5] *Farriss, 1992, 101.*
[6] *Farriss, 1992, 116.*
[7] *Farriss, 1992, 143.*

car las nuevas creencias y desterrar, casi obligatoriamente, las antiguas, tanto por el poder de convicción de los frailes como por las actuaciones inquisitoriales y coercitivas de personajes como el Obispo Landa, que tanto daño hizo al quemar unos códices, que nos habrían permitido reconstruir la verdadera historia del pueblo maya, el «12 de junio de 1562, en el atrio de la Iglesia de Mani Yucatán»[8]. No fue posible una asociación de los dirigentes mayas con los gobernantes españoles, y ello creó nuevos problemas al separar dos mundos que tendían a su unión. Cuando algunos indígenas acudieron a las poblaciones en busca de trabajo, se incrementaron los matrimonios mixtos, los batabes (gobernantes mayas) comenzaron a colaborar con los españoles y junto al dominio de las castas mayas se conservaron su lengua y determinadas costumbres, aunque se admitía la influencia cultural y religiosa de los conquistadores, lo cual suponía la supervivencia de su propia cultura. «En ocasiones se ha considerado que los indígenas de la Hispanoamérica colonial se encerraron en sí mismos y se aislaron del contexto social colonial para evitar que a la conquista siguiera la desintegración interna»[9]. La segunda parte, «Un orden social frágil» explica que la Guerra de Castas supuso un largo resentimiento contra quienes habían ocupado las tierras mayas y, también, «un sentido de identidad tan profundamente arraigado, que incluía el recuerdo (aunque no siempre muy nítido) de un pasado independiente y la visión de un futuro también independiente»[10]. A esta situación tenían que enfrentarse los españoles; lo hacían con alguna ventaja al intervenir en su débil sistema de comercio y el hecho de ir sustituyendo sus arcaicas herramientas por otras, metálicas, que favorecían una progresiva implantación de una agricultura moderna que fuera sustituyendo a la roza y la milpa prehispánicas. Había sido producto de su belicosidad la dispersión de una población que encontró en la familia extensa su capacidad organizativa, la base de cierto cohesión social. Dice Farriss: «Los hombres sólo eran responsables del cultivo de los alimentos básicos, que eran el maíz y los frijoles, y del algodón para el tejido. Las mujeres, aparte de las tareas domésticas y de la preparación de los alimentos, se ocupaban del solar familiar»[11]. A esto se unía una ayuda mutua, una capacidad de cooperación ante las enfermedades o los problemas extraordinarios, como eficaz sustituto de instituciones suprapersonales inexistentes. La transmisión de la tierra por vía masculina y otras peculiaridades como los rituales religiosos, obraban a favor de esta débil integración. Los conflictos entre comunidades, por otra parte, revestían complicadas actuaciones: las agresiones personales y un estado de guerra permanente entre unos y otros mayas y entre éstos y los españoles. Sólo algunos estímulos religiosos crearon una estructura indígena favorable a la colonización. Frailes y clérigos cooperaron en esas acciones.

8 Rosa, 1994, 117. Aportación de David Yah Balam.
9 Farriss, 1992, 186.
10 Farriss, 1992, 117.
11 Farriss, 1992, 215.



En «Apocalípticos confesores de indios», Emilio Temprano nos da algunas referencias de los métodos empleados: «La religión católica, apostólica y romana implantó en el Nuevo Mundo sus propias creencias, costumbres y moral gazmoña. El orden social tradicional se derrumbó y los viejos ídolos cayeron o fueron quemados o fueron falseados»[12]. Se había logrado una forzosa homogeneización de los conquistados y lo que Farriss denomina «La creación de la comunidad colonial», con el control por parte de los españoles de los abastecimientos y de las estructuras sociales del mundo maya. Los movimientos de población y el reclutamiento de mano de obra barata, siguieron siendo factores que permitían la fragilidad de los yucatecos. Sin embargo, Farriss recuerda que «El tejido de la sociedad maya se desgastó y deshilachó por sus bordes bajo el dominio colonial, pero no se deshizo completamente»[13]. Llegamos así a la tercera parte del libro, «Adaptación y supervivencia» donde se aprecia cómo la ya mencionada ayuda mutua y la persistencia de un núcleo que se mantuvo ajeno a la dispersión, supuso la creación de una cierta élite política entre los mayas que trataban de coexistir con el poder colonial y, al tiempo, crear expectativas de futuro para su nobleza y para los propios indígenas. Se dan casos como el de la familia Xiu, aliada de los Montejo, capaces de mantener algunos privilegios y de conseguir una continuidad de las estructuras propias en medio del avance de los españoles, a quienes seguían pagando determinados tributos, civiles o religiosos, pero de quienes se desgajaban para crear las repúblicas de indios con bastante autonomía en todos los aspectos. No obstante las luchas de facciones y las rivalidades, a lo que añadieron las enfermedades y hambrunas que atacaron a los mayas de forma brutal, nació un sentido de responsabilidad cuando los españoles les encomendaron su propia asistencia social y la administración local. Nacieron así las cajas de comunidad y las cofradías como elementos de solidaridad que pudieran contribuir a paliar determinados dramas. «Vinculadas al desarrollo de los gremios, las cofradías hispanas tuvieron carácter urbano; sirvieron para definir una identidad social en una sociedad compleja» además de fomentar la piedad personal y ofrecer mutua colaboración en forma de seguro de entierro y en ocasiones de subsidio para enfermos, viudas y huérfanos»[14], y su actuación tenía lugar en el momento en que los españoles actuaban de forma incoherente y contradictoria frente a las necesidades de los colonizados, quienes entendieron como algo imprescindible su unión y cohesión ante su «orden cósmico en crisis», según expresión de Farriss. En «La sociedad neocolonial», cuarta parte del libro, la autora habla de «La segunda conquista» pues, si tras la llegada de los españoles y la mortandad que siguió entre los mayas éstos gozaron de cierta tranquilidad, «A partir, aproximadamente, del último cuarto del

[12] *Emilio Temprano: «Apocalípticos confesores de indios».* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 509, noviembre 1992, 92.*
[13] *Farriss, 1992, 354.*
[14] *Farriss, 1992, 413.*

siglo XVIII la sociedad indígena se vio sometida a un nuevo embate, una segunda conquista que en muchos aspectos resultó ser tan devastadora como la del siglo XVI»[15]. Fueron los reyes Borbones artífices de una serie de reformas en las colonias que pretendían, sobre todo, reforzar su poder y crear un dominio más concreto que se tradujera en un fortalecimiento de sus finanzas. Los mayas fueron apartados del control de las rentas, la Iglesia intervino recortando los ingresos de las cofradías y los oficiales reales llegaron, en 1777, a hacerse con los ingresos de las comunidades indígenas. Todo ello favoreció una fuerte «expansión de la hacienda» y una serie de reformas que «fueron sólo la primera fase de un nuevo asalto al orden social maya que la legislación liberal del México independiente se encargó de completar»[16]. Había quedado atrás la autonomía del pueblo maya, y la supervivencia cultural y física de sus gentes habría de llevarse a cabo mediante una continua adaptación a la normativa colonial primero y a su integración en el Estado Mexicano después. De cualquier manera no fue drástico este sometimiento, ya que muchas de las instituciones mayas fueron modificadas pero no destruidas, manteniendo algún vigor durante siglos y encontrando un camino de modernización bajo el ámbito del sometimiento. Nancy M. Farriss termina su espléndido trabajo recordándonos que «En Yucatán, los mayas no se hicieron menos mayas al adaptarse a la conquista y a la dominación colonial por medio de estrategias destinadas a hacer frente a las innovaciones españolas, pero acomodadas a sus propios valores y principios. Se convirtieron, sencillamente, en mayas coloniales»[17].

[15] *Farriss, 1992,*
[16] *Farriss, 1992, 569.*
[17] *Farriss, 1992, 593.*

Manuel Quiroga Clérigo



El ensayo en México a fin de siglo

Brevísima relación de los que ensayaron y sobrevivieron

...adueñarse de la verdad facilita adueñarse de todo lo demás.

Gabriel Zaid, «La república simulada»

Las épocas de crisis no suelen ser propicias para políticas e instituciones. Auspician en cambio la creación, y el espacio de transición e inestabilidad que se abre con ellas representa un escenario propicio para la creatividad, —en particular la artística y la intelectual—. El fin de un mundo es un espacio prometedor para la obra de arte. En el país de Ignacio Manuel Altamirano, Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Puga y Acal —críticos literarios, cronistas, ensayistas de talante diverso, románticos cuando no doctrinarios liberales, intérpretes locales de la modernidad decimonónica— surge poco antes de la Revolución mexicana un conjunto de voces que, cuando no renuevan, actualizan la tradición de un pensamiento crítico y dan al ensayo como género un lugar de privilegio. La generación llamada del Ateneo hizo evidente la necesidad de restituir al canon educativo la disciplina de las humanidades clásicas al tiempo que iniciaba un programa fundado en la crítica al saber nacional y en la necesidad, por un lado, de abrir las puertas de la cultura al mundo y, del otro, de someter a un examen riguroso la historia y el saber nacional como únicos caminos para superar críticamente el programa positivista puesto en marcha por el dictador Porfirio Díaz. Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos, Antonio Caso, Martín Luis Guzmán, Genaro Estrada y el dominicano Pedro Henríquez Ureña pusieron en marcha desde varios frentes

una acción polémica y pedagógica que con justicia puede considerarse precursora, en el ámbito de la cultura, del movimiento que se desencadenaría poco después, como ha dicho el propio Reyes. Hay que subrayar que esa acción polémica y pedagógica se funda en la práctica del ensayo, vehículo formal de sus exploraciones. A esa acción la definirá, desde luego, el rigor. Una consistencia y severidad no sólo de orden conceptual sino también léxica y sintáctica. Aunque más adelante estos escritores ganarán en libertad y harán del ensayo un instrumento dúctil e incisivo, en un primer momento se dará la paradoja de que al funcionalismo y positivismo ambientes se responda con una prosa clásica, cuando no espartana, de elocuencia y patetismo gobernados por un sentido escultórico. La referencia a estos escritores es ineludible para hablar del ensayo en el México de fin de siglo pues Reyes, Torri, Vasconcelos y Martín Luis Guzmán no sólo han sido fuentes de inspiración literaria, escuela de gramática y prosodia, sino que aparecen también como modelos vitales, caracteres de una etopeya presente o por venir entre los escritores mexicanos vivos a final del siglo. Otro caso similar es el de los escritores congregados en torno a la revista *Contemporáneos* que, desde la literatura, practicó un examen múltiple de la cultura nacional. Al igual que para sus predecesores, para ellos la limpieza de la forma y la claridad del pensamiento serán funciones de una ética de la inteligencia, y la literatura representará una ascesis intelectual, una farmacia del espíritu en el seno de una sociedad entregada a la improvisación y edificación imaginaria y a la larga demagógica de un nuevo pacto social: una sociedad más desvelada por la creación de instituciones imaginarias capaces de refrendar y legitimar en el plano simbólico los edificios de la nueva alianza —según ha mostrado, por ejemplo Louis Panabière en la biografía intelectual que ha escrito sobre Jorge Cuesta, el más crítico entre los críticos de *Contemporáneos*— que por auspiciar cauces para que los diversos actores sociales conversaran entre sí. La generación de Contemporáneos retomará en otra escala y con un perfil a la vez más moderno y más ensimismado, menos pedagógico y edificante, las notas del clasicismo. Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Rodolfo Usigli no sólo serán objeto de reediciones, libros dedicados a ellos en lo individual o en lo colectivo. Aparecerán, cada vez con mayor nitidez a partir de los años setenta, como modelos, figuras admirables y admiradas tanto como las ya mencionadas del Ateneo. Si Octavio Paz escribe sobre Xavier Villaurrutia, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid sobre Ramón López Velarde, Carlos Monsiváis sobre Salvador Novo, Jaime García Terrés sobre Gilberto Owen, los escritores de las generaciones siguientes recuperarán otros modelos y así Enrique Krauze, Christopher Domínguez, José Joaquín Blanco escribirán acer-

ca de José Vasconcelos, Guillermo Sheridan hará la biografía de Ramón López Velarde y dedicará innúmeros trabajos a rescatar sus papeles y correspondencia. Sergio González Rodríguez estudiará a Salvador Novo, Héctor Perea a Martín Luis Guzmán, Vicente Quirarte a Gilberto Owen, Víctor Díaz Arciniega y Adolfo Castañón a Alfonso Reyes, para no hablar de los libros escritos sobre Octavio Paz, puente entre las generaciones, como los de Jorge Aguilar Mora o de Alberto Ruy Sánchez. De esas dos familias —el Ateneo y los *Contemporáneos*— surgirán los descendientes del ensayo mexicano que a fines del siglo XX animan la escena literaria, cultural y aún política del México contemporáneo. Sería peligroso decretar paralelos entre aquel fin y principio de siglo y éste. En todo caso se puede constatar que, para el ensayo en México, el siglo XX no ha sido del todo ingrato.

Con la última década del siglo se cierra una etapa no sólo en la historia política —el largo adiós del sistema mexicano— sino también en lo literario y en lo cultural —la pulverización de la tradicional república de las letras en una red de suburbios culturales precariamente conectados entre sí—. Por otra parte, la concesión del Premio Nobel de Literatura a Octavio Paz en 1990 expresa con su emblema la madurez de una literatura que alcanza su plenitud en la poesía y en el ensayo. Yo plural de una sola sombra, el poeta Octavio Paz camina invariablemente acompañado por una sombra crítica. Si su obra ha llegado a situarse como un espacio público de conversación y debate, ello se debe en buena parte a que él ha sabido establecer un sistema de vasos comunicantes entre la poesía y el pensamiento, la contemplación y la crítica, y tanto la historia de la lírica como la historia de las ideas en México en el siglo XX serían incomprensibles sin su ejercicio.

A su vez, el ensayista se desdobla y su acuidad intelectual, su sentido del horizonte, acaso se deba a que en su mirada se enfocan dos ojos: el literario y artístico, por un lado, y por el otro el político y polémico. En estos dos órdenes, su tarea ha sido fértil y desde 1973, fecha de fundación de la revista *Plural,* ha publicado un sinnúmero de libros de crítica literaria, estética, discusión política, filosofía de la historia y erotismo, todos animados por la misma raíz crítica. Esta infatigable labor que ha dado y elevado el tono de la discusión mexicana expresada en el ensayo, culminará en la publicación de sus *Obras completas*, de las cuales se habían editado hasta fines de 1995 nueve tomos y que constarán por lo menos de catorce. La organización de esas obras hace ver, por cierto, hasta qué punto es orgánica la armadura de su reflexión. Lo que Alfonso Reyes representó para la literatura mexicana durante la primera mitad del siglo, lo encarnará, en otra escala crítica, Octavio Paz durante la segunda. Sin

embargo, hombre-país capaz de inventar un paisaje, no es en modo alguno una figura aislada en la literatura mexicana contemporánea. Entre otras cosas, la riqueza de la literatura ensayística de hoy estriba en la amplitud del arco generacional que cubre, así como en el caudal y calidad de sus diversos actores, protagonistas múltiples que o bien son escritores que incursionan en dominios periféricos a la cultura literaria o bien son autores no específicamente consagrados al ejercicio de las letras pero que en virtud de la calidad de su escritura tienen carta de ciudadanía en la república literaria. Tal es el caso, por ejemplo, de los historiadores. México, país con una historia a la vez honda y tentativa, una historia a la par milenaria y en proceso de escritura, no ha dejado de producir, sobre todo desde la Independencia, una memoria escrita de plástico y vigoroso trazo. Si la historia de México puede leerse como un ensayo, ¿cómo no incluir en la historia del ensayo el capítulo de la historiografía que, de Alamán a Mora, Pereyra y Bulnes, nutre la idea de la prosa en México? De la misma manera que, toda proporción guardada, la literatura francesa no sabría prescindir de las figuras de Montesquieu o de Tocqueville, ni la inglesa de las de Hume, Macaulay y Gibbon, la historia del ensayo en México no podría recluir los nombres de algunos historiadores en los anales de la historiografía. Es el caso, por ejemplo, de Edmundo O'Gorman, Silvio Zavala, Fernando Benítez, Luis Villoro, Luis González y González, Enrique Florescano, Héctor Aguilar Camín o Enrique Krauze, que afirman y sostienen la ecuación entre memoria, rigor intelectual e invención verbal. De esta nómina cabe distinguir un par por su poderoso ascendiente en la prosa y en la investigación. Desde *Pueblo en vilo*, Luis González acuñó y puso en práctica una disciplina: la llamada microhistoria, memoria vertical de un pueblo o región. A ese oficio lo ha respaldado con una prosa inteligente y llana, de acendrado humor regional. Cuento que se cuenta, la historia puede tener también, para González, sabor de rancia leyenda popular. Enrique Florescano representa otra cara de Clío. Su biografía intelectual es la de una generación de historiadores que ha transitado desde las arduas disciplinas de la historia económica a la no menos irreductible historia de las mentalidades. Con *Memoria mexicana*, Florescano alcanza la madurez del ensayista capaz de asomarse a diversas provincias intelectuales, —la arqueología, la antropología, la historia de la cultura— extrayendo de ellas un hilo conductor y haciendo de la erudición el instrumento de una ingeniería intelectual que no pierde de vista la totalidad. La vertiente del ensayo que hace de la escritura un pacto crítico con la lectura, encuentra en ese historiador un modelo de rigurosa claridad. Pero de la misma forma que reconocemos la ciudadanía literaria de algunos practicantes de las ciencias sociales, debemos ponderar el peso que



en la historiografía propiamente dicha —o en otras disciplinas— han tenido las obras de algunos escritores. La publicación en 1982 de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, del ya citado Octavio Paz, no sólo arrojó nueva luz sobre la figura intelectual de la monja y sobre su tiempo, sino que coincidió con un nuevo despertar del interés por los temas de la historia y la cultura coloniales, y abrió nuevos derroteros a la invención de la memoria en México. Como, para sólo citar un ejemplo, el libro de Juan Pedro Viqueira *¿Relajados o reprimidos? Sobre las diversiones públicas y la vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*. Los temas relativos a la historia de la cultura se vieron refrescados por la oleada conmemorativa del V Centenario, como puede atestiguarlo el éxito de *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes, el libro y la serie de vídeos. Las relaciones entre el ensayo literario y la historia de la cultura no son en modo alguno inéditas. Sí lo es, en cambio, la decisión de escribir para un gran público un panorama de la diversidad cultural iberoamericana y de hacerlo llegar a través de diversas tecnologías (la cultura impresa y la TV). De hecho, *El espejo enterrado* forma parte de un subconjunto de prácticas ensayísticas que se han dado en México en los últimos años. Se trata del continuo que va del libro al vídeo, de la página a la pantalla. *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes deberá cotejarse técnicamente con la serie de programas *México en la obra de Octavio Paz* o con los ocho capítulos de la *Biografía del Poder* escrita por Enrique Krauze. En todos estos casos resalta la condición ensayística de reflexionar sobre la historia sin perder un punto de vista personal. Por otra parte, la continuidad entre historia y literatura ha sido subrayada por el propio Carlos Fuentes en *Valiente mundo nuevo* y *Geografía de la novela*. Si en el primero nos hace ver que el padre de la novela hispanoamericana es el cronista Bernal Díaz del Castillo, en el segundo ahondará, a través del estudio de diversos autores, en el compromiso trágico del escritor con la historia. Ejemplo, en una generación mucho más joven, del vínculo vital que tiene el ensayo literario con la historia es el libro de Antonio Saborit *Los doblados de Tomóchic* donde se desdobla en ensayo un episodio histórico —el asalto militar contra un poblado indígena— que dio lugar a una de las novelas más célebres de la Revolución.

Siempre en los territorios de las ciencias sociales pero ya en las fronteras de la antropología, el ensayo mexicano que ayer encontró momentos literarios brillantes en las obras de Alfonso Caso, Ángel María Garibay y Laurette Sejourné, hoy cuenta con algunas páginas memorables en las obras de Miguel León Portilla (*Toltecáyotl*), Alfredo López Austin (*Tamoanchan* y *Tlalocan*), Eduardo Matos Moctezuma (*Muerte a filo de obsidiana*) y en las de Pablo Escalante, entre los más jóvenes. Por parte de

los escritores curiosos de las antigüedades mexicanas deben destacarse las evocaciones y descripciones que un poeta conocedor de la antigüedad clásica, Rubén Bonifaz Nuño, ha reunido en el libro *El cercado cósmico. De La Venta a Tenochtitlán*, donde cuadra la sobriedad taxativa de la lengua latina que tanto ha traducido con el enunciado castizo y severo de una arquitectura milenaria en la que parece cifrarse parte de nuestra historia.

El comercio de la crítica, el ir y venir entre la prosa literaria y la prosa bien articulada en otras disciplinas intelectuales que presta al ensayo buena parte de su vigor, es particularmente palpable en el caso de la filosofía. Si Antonio Caso, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Ramón Xirau, Leopoldo Zea y Antonio Gómez Robledo son nombres que José Luis Martínez supo incluir en su antología de *El ensayo mexicano moderno*, corregida y revisada en 1971 para el F.C.E., hoy, al cerrar el primer lustro de la última década del siglo, habría que añadir, primero, entre los autores de generaciones anteriores, los nombres de Jorge Portilla, Emilio Uranga y Luis Villoro, todos pertenecientes a la generación de la revista *Hiperión*. No habría que olvidar en esa enumeración, desde luego, a los filósofos españoles trasterrados, algunos de los cuales deben de ser incluidos en una historia del ensayo por su brío y su poder de articulación como Adolfo Sánchez Vázquez y Eduardo Nicol. Este último dejó en México algunos discípulos, entre los que destaca Juliana González, pensadora de cuestiones relacionadas con la ética, dueña de una voz y un estilo propios. La huella del magisterio español, sobre todo del de José Gaos, figura axial de la cultura mexicana contemporánea y cuyo perfil crece con los años, se advierte en pensadores como Fernando Salmerón, Luis Villoro y Alejandro Rossi. Al primero le han preocupado los temas relativos a la ética, a la filosofía y la educación; el segundo es autor de una obra rica pero unitaria que culmina en libros como *Saber, creer, conocer* que sugieren que, con eficacia y discreción, Villoro ensaya la construcción de un sistema; el tercero es quizás el filósofo mexicano contemporáneo que con mayor destreza y elegancia transita por el filo de la navaja del ensayo, renovando el género e imprimiendo de paso una velocidad inédita a las ideas en México. El diverso y constante autor de *Lenguaje y filosofía*, *Manual del distraído*, *Sueños de Occam*, *Diario de guerra*, acaso represente entre todos los filósofos aquí citados a la sensibilidad intelectual más próxima a la literatura y a la voluntad de estilo como forma y método de la imaginación. Engañosamente breve, a la vez nítida y capciosa, la obra ensayística de Alejandro Rossi transita por la autoobservación y la crítica filosófica, sin perder nunca ni el acento de un timbre personal ni el rigor de una andadura intelectual que sabe contener y disparar la invención y dar respuesta profana y carismática a las preguntas humanas y divinas. Luego de



muchos años de haber asociado cátedra y vocación intelectual, de haber participado en diversas empresas editoriales y académicas, Rossi publica un libro, *Manual del distraído*, que lo entroniza espontáneamente como uno de los tres maestros del ensayo y del pensamiento mexicano de fin de siglo. Hombre de varios países intelectuales, Alejandro Rossi es también emblemático de otra condición: la del escritor hispanoamericano residente en México. Si el ensayo mexicano en la primer mitad del siglo no puede entenderse sin la presencia de españoles trasterrados como José Gaos o José Moreno Villa, ni sin el ejercicio de hispanoamericanos como Luis Cardoza y Aragón y Ernesto Mejía Sánchez —ensayistas todos que han impreso su huella en nuestra arcilla—, la actual efervescencia del ensayo en México no sabría comprenderse sin la tarea elocuente de autores como la cubana Julieta Campos, el guatemalteco Augusto Monterroso o, para llegar a las promociones más jóvenes, la del uruguayo Danubio Torres Fierro, la de los críticos cubanos Nedda G. de Annhalt y Ernesto Hernández Busto, la de los argentinos Raúl Dorra y Noé Jitrik, la del brasileño Horacio Costa o las presencias refrescantes y vivas de Eduardo García Aguilar (colombiano), Josu Landa (venezolano) y Eduardo Milán (uruguayo). Más acá, en el linaje filosófico del ensayo mexicano, habría que mencionar entre las voces relativamente nuevas la de Hugo Hiriart, novelista, comediógrafo, polígrafo pero sobre todo ensayista de raza y autor de un par de libros de ensayos (*Disertación sobre las telarañas* y *La naturaleza de los sueños*) donde una cultura filosófica de raíz académica se pone al servicio de una invención verbal no exenta de sentido del humor. En la cuerda filosófica y en la raíz hispanoamericana cabría mencionar aquí los trabajos ensayísticos del uruguayo Carlos Pereda, quien se ha ocupado sistemáticamente de las relaciones entre pensamiento y literatura. El supuesto ágrafo Héctor Subirats ha caído en la tentación de existir a través de la escritura y ha publicado *El escepticismo feliz*, libro que debe no poco a E. M. Cioran. Otra lectora de Cioran en México es Esther Seligson, quien ha publicado además algunos ensayos sobre la Cábala y el pensamiento judío tradicional. También sobre la Cábala escriben Angelina Muñiz y Esther Cohen, la primera con una óptica más histórica y la segunda —discípula por cierto de Umberto Eco— con mayor ambición hermenéutica y filosófica en *La palabra inconclusa*. La interrogación filosófica de lo sagrado, la meditación humana sobre las preguntas divinas propuestas por poetas, místicos y, desde luego filósofos, ha encontrado en Ramón Xirau a un eficaz Guardián del Umbral.

Amén de la historia de la filosofía, el ensayo mexicano moderno tiene abiertas las ventanas de su torre sin puertas hacia el pensamiento y la crítica política, ya sea porque algunos escritores y periodistas se ocupan de

estos temas con brillo y brío literario, ya sea porque los polemistas, los politólogos, los ideólogos, teóricos y prácticos de la política vierten sus argumentaciones en prosa así fraguada que la crítica literaria no sabría desdeñar del todo desde un ángulo formal. Aunque en apariencia habría mucho de donde escoger y el panorama es en principio vasto, prolifera en la cuestión política una fauna intelectual más ingente que diversa y aquejada por una monotonía prosódica que suele traducir rutina, cuando no doctrinaria, mercenaria. Con todo, aunque gran parte de la opinión pueda ser lícitamente considerada mala literatura, en el debate mexicano contemporáneo se reconocen algunas voces que redimen el género y que, más allá de la urgencia característica y superados esos primeros auxilios intelectuales que sabe prestar el ensayo a la opinión pública —endémicamente traumada por el masaje de la comunicación masiva—, ofrecen una alternativa real de expresión y pensamiento. En este terreno se impone, de nuevo, la presencia movilizadora de Octavio Paz, cuyo discurso, no pocas veces escrito a contrapelo de los sentimientos de la opinión publica, ha contribuido a establecer normas de conducta polémica que sin duda han beneficiado la calidad de la discusión civil a través de libros como *El ogro filantrópico*, *Tiempo nublado*, *Itinerario*. Otro guía indiscutido de la conversación pública lo ha sido el poeta, crítico literario, analista, historiador e ingeniero Gabriel Zaid, que tuvo la suerte de ser discípulo en su Monterrey nativo del ensayista Rafael Dieste. Zaid ha cuidado de que la república (tanto la de las letras como la otra) no pierda la hora exacta de la crítica. La empresa analítica y literaria, pedagógica y polémica de Gabriel Zaid, ha reiterado con agudeza y documentación, con valentía y enorme creatividad intelectual, la necesidad de que el Estado y la sociedad mexicanos se modernicen efectivamente a través de una práctica abierta de la democracia y de una redefinición de los objetivos e instrumentos del progreso a la luz de las condiciones reales del país. En libros como *El sistema improductivo*, *La feria del Progreso*, *De los libros al poder*, Gabriel Zaid ha practicado una microfísica del poder en México —para usar la expresión de Foucault—, ha sabido polemizar en términos técnicos e inflexibles con los portavoces de la rectoría económica, dejando al espectador no especializado la impresión de haber asistido a una lección de ajedrez, ha lanzado iniciativas de reformas que luego de haber sido criticadas han sido asumidas e instrumentadas al menos parcialmente; ha promovido la crítica al partido en el poder y a la religión que identificó durante muchos años los valores del gobierno con los de la nación. En fin, con el arma blanca del ensayo ha practicado una esgrima certera que, con cada movimiento inmoviliza —*touché*— al adversario. Pero Zaid no sólo es un polemista relampagueante y un ensayista de amplia respiración. Sus libros *Cómo leer*



en bicicleta, *La poesía en la práctica*, ensayos como el dedicado a Ramón López Velarde y donde la historia literaria arma una historia de la cultura, antologías como *Ómnibus de la poesía mexicana*, no sólo dan cuenta de que la suya es una inteligencia poderosa e incisiva, capaz de inventar tradiciones —como quieren Borges y Hobsbawn— sino que nos recuerda la responsabilidad de la inteligencia literaria y nos ayuda a ponderar hasta qué punto la radiografía de una cultura que se da a traves de la filología y de la crítica literaria, puede ensanchar, desde su mirada clínica, el radio del horizonte. Por ende, sus lectores no pueden olvidar que Gabriel Zaid es ante todo —al igual que Paz— un poeta y que esa saludable crítica plasmada en su obra se origina en un saber del lenguaje, en una conciencia poética, en el unánime conocimiento de la palabra y del silencio. Otro ensayista presente como actor de la vida pública mexicana es Carlos Monsiváis. Presente es poco decir: ubicuo, ineludible, en los rascacielos de la investigación, en los sótanos de la cultura popular, desvelado, insomne por la posesión del Aleph urbano. A la discreción proverbial de Gabriel Zaid que ha hecho de la omisión de su persona uno de los atributos de su obra —como en el caso del francés Maurice Blanchot—, se opone la presencia tenaz, ubicua de este sacerdote de la cultura pop que administra con prosodia barroca *Los rituales del caos* —para dar el título de su más reciente haz—. No parece un azar que los títulos de algunos de sus libros más significativos abriguen una connotación religiosa: *Días de guardar*, *Catecismo para indios remisos*. Además de fungir como cronista político y observador impertinente del sistema, Monsiváis es un ensayista preocupado por desentrañar la dimensión moral de los episodios públicos y políticos sin perder la calidad cómica, humorística de los mismos. Monsiváis no sólo habla de las masas y comulga en prosa con las multitudes —personaje central de sus ensayos crónicos—. Puede ser también, en su prosa, estocástico y tumultuoso, estar animado, tumultánime por varios discursos. No sólo habla de una cultura global engañosamente local; lo hace apostando a una lengua a veces hablada y a veces escrita cuya virtud es la inmediatez y cuyo riesgo estriba en la intraducibilidad fuera del orbe y la hora locales. Pero Monsiváis sabe correr ese riesgo, pues lo que está en juego para esta inteligencia despierta por la responsabilidad pública, es la sobrevivencia de un *ethos* comunitario y, así, no es extraño que su tarea ensayística se haya prolongado en el oficio de curador de ese museo vivo y en proceso que es la cultura popular mexicana, como atestiguan las exposiciones de caricaturas, juegos, máscaras y objetos diversos que ha organizado recientemente con las colecciones que componen su mexicana Arca de Noé. En un país donde son cada vez menos frecuentes y están por así decir en extinción los escritores independientes que viven fuera de los Castillos

de Barba Azul de la Comunicación Organizada y de la Academia Universitaria, Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis representan los penúltimos avatares de la independencia intelectual aliada a la popularidad, de la crítica que ha sabido hacer de la sobrevivencia en y más allá del mercado un estilo de vida y una obra de arte.

Desde otro confín, el ensayo mexicano centrado en el conocimiento y el saber de lo político, ha tenido sin duda figuras presentes en toda la extensión del calendario desde las pautas polémicas de Octavio Paz, Daniel Cosío Villegas o Gastón García Cantú, los excursos sociológicos de Pablo González Casanova o Enrique González Pedrero, hasta la elocuencia forense de Jesús Reyes Heroles y Alfonso García Robles (Premio Nobel de la Paz). De ese vasto altiplano de la prosa de la polis, destaquemos aquí el caso de Rafael Segovia, uno de los politólogos mexicanos más distinguidos no sólo por su sólida formación y sus aportaciones a la investigación y a la vida académica mexicana, sino por su prosa preñada de inspiración literaria. Su obra más conocida es la consagrada a la formación política del niño mexicano que renovó la disciplina y sigue siendo un punto ineludible —*incontourbable*— no sólo para los especialistas. Discípulo de Raymond Aron, Segovia ha ido dejando constancia inteligente del debate político mexicano en ensayos que se recapitulan en *Lapidaria política.* Además, ha sido el guía y el partero de numerosas inteligencias consagradas al conocimiento de lo político y que han producido en ese campo teórico no pocas contribuciones estimables al ensayo mexicano. Soledad Loaeza y Luis F. Aguilar son dos de los ensayistas en quienes se podría discernir esa huella. Otros escritores que han practicado el ensayo político con instrumental diverso pero con brío, elocuencia, pensamiento y prosa, además de los mencionados son: Carlos Fuentes, Gabriel Careaga, Adolfo Gilly, y entre los más jóvenes, Héctor Aguilar Camín, Enrique Krauze, Federico Reyes Heroles, Mauricio Merino (autor de *La democracia pendiente*), Jaime Sánchez Susarrey, Sergio Sarmiento y Fernando Escalante (autor de un bien escrito y provocador *El Principito* o *Al político del porvenir*). Un renglón aparte merece Roger Bartra, antropólogo, sociólogo e historiador de las ideas que ha contribuido a enriquecer el debate mexicano con libros como *La jaula de la melancolía*, donde aspira a formalizar la discusión cultural y política. Como ensayista situado a medio camino de las ideas y de la literatura, su obra más perdurable hasta ahora parece ser *El salvaje en el espejo*, historiografía de un tropo medieval, el hombre del bosque, que luego reencarnará en el familiar buen salvaje, tan próximo a nosotros, los buenos mexicanos. Otro observador político es Jean Meyer, originalmente historiador y autor de una paradigmática historia de la *Cristiada*, la guerra religiosa en México, ha ejercido desde hace algunos



años una escrupulosa tarea de exposición de los acontecimientos y transiciones en la hoy, de nuevo, Rusia. Aunque sus ensayos son de corte histórico, su visión es de tal modo rigurosa, el *casting* de sus montajes tan impecable, que hemos caído en la tentación de afiliarlo a los ensayistas de la polis. Pertenece, por otro lado, a un pequeño grupo de estudiosos europeos que, para seguir siéndolo, han elegido aclimatarse en México como la también francesa Fabienne Bradu o los ingleses James Valender y Anthony Stanton, estudiosos los tres de nuestras letras.

Este repaso de las disciplinas afluentes que nutren la corriente principal del ensayo produciendo un delta donde se imbrican aguas y territorios, no podría estar completo si no mencionásemos, aunque sólo sea a título de apunte cartográfico, la presencia cada vez más nutrida de psicólogos, biólogos, médicos y científicos de diversa estirpe técnica que llegan a navegar en las aguas no siempre mansas de la prosa con fortuna y buen gobierno. Por lo pronto, reconozcamos que en modo alguno es nueva la tradición que ha hecho de algunos científicos también buenos escritores: entre nosotros recordemos el caso de Manuel Martínez Báez, eminente médico, quien además de sus trabajos especializados escribió un fino y perspicaz ensayo sobre el entomólogo Fabre al que también tradujo. O el caso del mismo Ignacio Chávez, cardiólogo, amigo de Alfonso Reyes y de las letras, como dejan ver no pocas de sus conferencias. Más recientemente, Ruy Pérez Tamayo ha producido algunos libros, entre los que destaca por su erudición y agudeza *El concepto de enfermedad*. El psicólogo Héctor Pérez Rincón se ha ocupado de cuestiones relativas a las letras como en el caso de sus estudios sobre Jorge Cuesta. José Sarukhán, hoy rector de la UNAM, ha expuesto y revisado con llaneza didáctica y limpieza crítica ciertas filiaciones y argumentaciones de Darwin. Luis Gonzales de Alba practica desde hace años la difusión de la ciencia disolviendo creencias y haciendo plausible causa civil del combate contra la estupidez. Julio Frenk, Antonio Lazcano, Daniel López Acuña y Carlos López Beltrán han contribuido con fortuna ensayística a la socialización del conocimiento científico, tal vez conscientes de que el porvenir de la ciencia en un país de desarrollo desigual, no puede prescindir de un ingrediente mínimo de difusión y socialización. Así lo han entendido los editores de la serie «La ciencia desde México», que ya ha publicado más de cien títulos con no poco éxito comercial, académico y de crítica. El campo de la ciencia asociado al ensayo es tan vasto que merecería por sí mismo un panorama específico.

Pero sin duda la veta donde con mayor intensidad y calidad florece el ensayo mexicano actual es la de la crítica literaria, la de la prosa consciente cuyo asunto es la literatura. Abren desde luego esta carta los ya

mencionados Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Alejandro Rossi, todos ensayistas de raza, observadores críticos de insoslayable relevancia literaria. A Paz, por ejemplo, le debemos una formulación articulada de la historia literaria mexicana que arranca del libro sobre Sor Juana y culmina en *Generaciones y semblanzas*, el tomo donde recapitula esa historia. Fuentes, a través de libros como *Valiente mundo nuevo* y *Geografía de la novela,* amén de *El espejo enterrado*, aspira a construir una nueva ecumene para la novela, con raíces en la historia y la intrahistoria, la literatura y el mito. Gabriel Zaid no sólo ha sabido ver la historia de nuestra cultura desde el otro lado del espejo laico sino que ha hecho del andar camino y del camino método, dando una perdurable y atingente lección de sentido crítico a través de libros como *La poesía en la práctica* y *Para leer en bicicleta.* José Emilio Pacheco no ha publicado por su parte ningún libro mayor de crítica, pero sus estudios y ensayos de letras mexicanas —como los dedicados a Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón y Federico Gamboa— lo sabrán mantener presente en cualquier antología del género. Otro caso, en cierto modo comparable, es el de Carlos Monsiváis, cuyos libros sólo recogen en forma mínima su tarea como observador de nuestra literatura, en la que destacan, por sólo registrar un par de ejemplos, sus ensayos sobre la novela de la revolución y sobre la poesía mexicana contemporánea. De Alejandro Rossi, crítico literario, es memorable su ensayo sobre José Ortega y Gasset donde *salva* desde dentro al personaje y propone una lectura singular de su biografía intelectual. Con él se da una formulación ensayística donde crítica, experiencia personal, imaginación literaria, voluntad de estilo y decisión de pensamiento fraguan un proyecto ensayístico íntegro que parece superar por momentos el destino centauro, híbrido, del género.

Es cierto: la crítica literaria vive tensa entre la cátedra y el periodismo, entre la plaza mercenaria y el Castillo de Barba Azul. Los lectores competentes y a la vez desinteresados parecen estar en extinción y a veces se puede tener la impresión de que el lector es un acróbata solitario en el centro de un estadio lleno. La crítica literaria puede ser rigurosa y aspirar a través de la severidad técnica a una cierta condición no alejada de la objetividad que raya en ciencia o puede ahondar en la reflexión y en la sensibilidad personal y edificar a través del comercio intelectual e imaginario vastos paisajes donde se recrea e inventa una cultura, como sugiere Fernando Savater. Entre esas instancias, del gabinete literario a una conversación de amplitud variable, se mueven los autores del siguiente movimiento. En el rubro de la crítica y del ensayo que con mayor peso filológico y autoridad nacida del amor a los textos se ejerce en el ámbito



académico, cabe mencionar la obra de Antonio Alatorre, coetáneo y compañero de primeras letras de Juan José Arreola —otro ensayista redivivo—. Discípulo de Alfonso Reyes y Raimundo Lida, Alatorre está desde hace muchos años a cargo de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, editada por el Colegio de México. Es uno de los más finos conocedores de la literatura española del Siglo de Oro dentro y fuera del país y, con sus traducciones de Ovidio, Bataillon, Curtius, Machado de Assis y George Williams, entre otros, ha restituido al oficio de San Jerónimo la dignidad de una tarea intelectual de primer orden. Ha reconstituido los «Avatares barrocos del soneto», escrito con fecunda exactitud sobre Sor Juana Inés de la Cruz, pero como ensayista de aliento destaca la biografía que ha compuesto de nuestra lengua, *Los 1001 años de la lengua española*. Digo biografía para realzar la vivacidad sensitiva, la agilidad didáctica, el color y la gracia de una prosa que sabe encubrir en la llaneza de su expresión a una de las inteligencias naturales mejor dotadas y mejor formadas de la cultura mexicana contemporánea. No sobra decir que Alatorre es tambien autor de una copiosa labor ensayística parcamente cosechada que es de cualquier modo objeto de devota xerox.

Otro amante de las letras con carta de ciudadanía natural en la memoria del ensayo mexicano de fin de siglo es José Luis Martínez, acucioso urbanista de una ciudad literaria que, después de sus estudios, es más transitable y hospitalaria. A él se deben memoria crítica y ediciones rigurosas de poetas y escritores como Nezahualcóyotl, Ramón López Velarde, Agustín Yáñez y Alfonso Reyes, cuyas obras completas deben a su industria el haber culminado con la publicación del tomo XXVI consagrado al áulico Goethe. A Martínez se deben panoramas e historiografías de la literatura mexicana del XIX y del XX y casi podría decirse que quien los haya practicado conoce con decoro nuestras letras. Pero no conforme con destacar en la crítica literaria, José Luis Martínez ha obedecido el llamado de la historia —su otra profunda vocación— y a él debemos su inestimable biografía *Hernán Cortés*, sin duda el ensayo histórico que con mayor amplitud documental y más plástica prudencia se ha escrito sobre el asunto. Más literario y más poético, también con mayores ensanches hacia la filosofía y la psicología, es el ensayo escrito por Jaime García Terrés, poeta y editor, quien ha dado en *Reloj de Atenas* y *El teatro de los acontecimientos*, páginas sugerentes, escritas en un castellano nunca exento de precisión y donaire. A García Terrés también se debe un ensayo de calado profundo: *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, que reintrodujo con discreción el simbolismo tradicional y las estructuras antropológicas de lo imaginario en el examen de nuestra poesía. Poeta, traductor y ensayista al igual que García Terrés, Tomás Segovia ha reunido una

miscelánea, *Trilla de asuntos* —para decirlo con su título—, pero acaso su fisonomía argumentativa, la amplitud de registros de su discusión y su indeclinable pasión por la poesía como fuente de conocimientos se expresan con mayor integridad y limpidez en *Poética y profética*, ambiciosa obra donde Segovia sale al encuentro polémico de la lingüística y la semiología como rectoras del conocimiento literario. En otro registro pero también preocupado por los desafíos de la nueva teoría literaria, debe mencionarse a José Pascual Buxó y sus *Figuraciones del sentido.* Sergio Fernández, Ricardo Garibay y Bárbara Jacobs han ejercido también la crítica literaria y el ensayo creando discursos personales. Héctor Manjarrez ha reunido en *El camino de los sentimientos* un conjunto de ensayos nunca exentos de inteligencia y creatividad.

La literatura mexicana contemporánea no sería explicable sin la labor de los escritores congregados en torno a la *Revista Mexicana de Literatura* primero por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y luego por Juan García Ponce. Carballo supo en su momento acercarse a los escritores más relevantes de diversas generaciones y obtener de ellos entrevistas y conversaciones que luego han configurado un libro de referencia ineludible: *Protagonistas de la literatura mexicana.* A esa labor dialógica, Carballo ha añadido una tarea crítica y polémica donde se expresa su conocimiento del país. La *Revista Mexicana de Literatura* dirigida por Juan García Ponce congregó a los escritores reunidos en torno a una generación (la de los nacidos en 1932) y a un centro cultural, La Casa del Lago. Cabe mencionar esa revista ya que, al igual que *Contemporáneos,* permitió la manifestación de un *ethos,* de un estilo de vida y acción cultural fundado en y marcado por la vocación artística e intelectual como valor originario. Sobra decir que este proyecto cultural que se definía en términos críticos en relación con la cultura nacional instituida dio por resultado un conjunto de itinerarios intelectuales donde el ensayo y la crítica literaria encontraron espontáneamente desarrollo. Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Jorge Ibargüengoitia, José de la Colina, Emilio García Riera y Juan Vicente Melo no sólo practicaron el ensayo literario; se manifestaron en la crítica de las artes plásticas, del cine, supieron fraguar formas ensayísticas donde la imaginación y la crítica formularon un pacto de recíproca necesidad. A través de ensayos amplios y comprensivos, escritos en un estilo llano pero no exento de circunvoluciones y tramas cíclicas, García Ponce ha promovido la discusión y el conocimiento de escritores, en particular de lengua alemana, como Thomas Mann, Robert Musil, Heimito von Doderer, Elías Canetti, sin olvidar a los de expresión inglesa (Henry Miller y Vladimir Nabokov), francesa (Pierre Klossowski), italiana (Cesare Pavese) y por supuesto hispánica (Borges, Paz, José Bianco). Esa tarea de crea-



dor de un espejo crítico para su narrativa, García Ponce la ha desdoblado a través de un ejercicio constante de la mirada sobre el arte, en particular la pintura, a la que ha dedicado también libros y ensayos. Las de Felguerez, Rojo, Gerszo, Carrillo, Tamayo, Cuevas, han sido algunas de las obras tocadas por su mirada.

Más centrado en la poesía, en la interrogación de la conciencia y del oficio literario, en la evocación personal de la propia paideia íntima, Salvador Elizondo ha dado nueva vida al género a través de títulos como *Cámera lúcida, Teoría del infierno, Elsinore*, escritos en una prosa donde la herencia de Borges y la melancolía magnética de los ensayistas ingleses clásicos (De Quincey, Johnson, Lamb) se funden en páginas impregnadas de inteligencia y sensitiva percepción. Poetas como Ezra Pound y Paul Valéry han encontrado en México un público nuevo gracias a los ensayos y traducciones de Elizondo. Otro gran lector de letras forasteras es Sergio Pitol, traductor del ruso y del polaco, lector de Chejov, Gogol, Gombrowicz, Pilniak, y autor de ensayos como los recogidos en *Casa de la tribu*, donde la experiencia literaria se eleva a una segunda potencia y la lectura, escrita, se ennoblece a través de la reconstrucción, desde el interior, de los procesos de la creación literaria. Más atento a la ciudad que a la ciudad de los libros, Jorge Ibargüengoitia es autor de una obra ensayística que si bien no editó en libro durante su vida, no por ello ha dejado de tener ascendiente y peso en la sensibilidad literaria mexicana actual. *Viajes en la América ignota* e *Instrucciones para vivir en México* dan un espejo de aumento, fraguado con pluma satírica y a veces sarcástica e imaginación devastadora, de un México desgarrado por las contradicciones sociales y culturales. A la afanosa elaboración de verdades edificantes o de conversaciones solipsistas o consoladoras, Ibargüengoitia replica con des-montajes contundentes e hilarantes guiados por el no tan sencillo método de colmar con imaginación trágica y prosa amena el hiato existente entre el país de papel y el país escrito. Swift mexicano, precursor de la prosa crítica, humorística y ligera que será una de las señas de identidad del ensayo mexicano más joven —como en Guillermo Sheridan o en Luis Miguel Aguilar—, Ibargüengoitia ha sido objeto de una biografía, *Los Pasos de Jorge*, escrita con fluidez por Vicente Leñero. Guillermo Sheridan, Luis Miguel Aguilar, José Joaquín Blanco, Ángeles Mastretta y Jorge F. Hernández son algunas de las voces en quienes se reconocen ecos del prosista guanajuatense. De ellos, el más agudo y versátil es, a nuestro parecer, Sheridan, autor de hilarantes crónicas reunidas en libros como *Frontera norte y Cartas de Copilco*. Pero Sheridan no sólo es un virtuoso de la comedia en prosa y de la prosodia ágil. Ha producido también estudios estimables de historia literaria como *Contemporáneos ayer* —suerte de biografía literaria

y cultural de ese colectivo concertado por Xavier Villaurrutia— o su vida de Ramón López Velarde, *Un corazón adicto*, documentada investigación en fuentes primarias que lo sitúan, junto con José Luis Martínez, Gabriel Zaid y José Emilio Pacheco, como uno de los especialistas más solventes de nuestra historia literaria. A Juan Villoro se deben un conjunto de crónicas animadas por la rapidez y la vivacidad, editadas con el título de *Tiempo transcurrido*, páginas juveniles y sobre jóvenes donde la sociología doméstica se alía con la parodia, la sátira y la ironía para rendir tributo a los ídolos de la cultura pop y rocanrolera tan pronto inspirándose en Julio Cortázar, tan pronto en Monsiváis y en José Agustín. A Villoro se le debe también un libro de viajes (*Palmeras de brisa rápida*) y un largo redoble ensayístico por Georg-Cristoph Lichtemberg, figura con la que lo une la inteligencia mordaz y la inventiva curiosidad. Otro germanófilo mexicano es José María Pérez Gay, quien en el *Imperio perdido* ha reconstruido ciertos paisajes intelectuales de la literatura germánica, vienesa en particular, a través de la evocación de escritores como Joseph Roth, Robert Musil y Elías Canetti, contemporáneos nuestros en virtud de la intensidad evocativa, la información y el trazo limpio de un ensayista que no desdeña ni la filosofía ni la sociología.

En el renglón de la historia literaria considerada como género, se impone la mención de algunos nombres, además de los evocados. Uno de ellos es el de Margo Glantz, que con la antología *Onda y escritura* bautizó a toda una generación de escritores —los nacidos después de 1940—. Glantz no sólo fue la madrina de la literatura de la onda: ha escrito numerosos ensayos sobre diversas épocas y personajes de la literatura mexicana, cuidando de no perder de vista ni de oído el diálogo con las corrientes críticas de la hora como el psicoanálisis y, en su momento, el estructuralismo. Son dignos de mención sus ensayos sobre Bernal Díaz del Castillo y, en particular, sobre Sor Juana Inés de la Cruz, cuyas *Obras selectas* preparó para la Biblioteca Ayacucho. Otro mexicanista e hispanista relevante es Sergio Fernández a quien se deben evocaciones críticas de escritoras y personajes femeninos como las recogidas en *Retratos del fuego y las cenizas*. También especialista en las letras mexicanas es Fabienne Bradu, autora de diversos ensayos sobre escritores (*Señas particulares*), de una biografía novelada de Antonieta Rivas Mercado, de un libro sobre Juan Rulfo y de una galería de *Damas de corazón*. También sobre escritoras mexicanas ha trabajado Martha Robles en *La sombra fugitiva*, otro espejo de la condición femenina escrita. Con amplio horizonte filosófico y ambiciosa recreación de la historia cultural, Jorge Aguilar Mora, también novelista, ha escrito dos libros polémicos y perdurables: *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz* y *Esta muerte sencilla, justa, eterna*, gran fresco

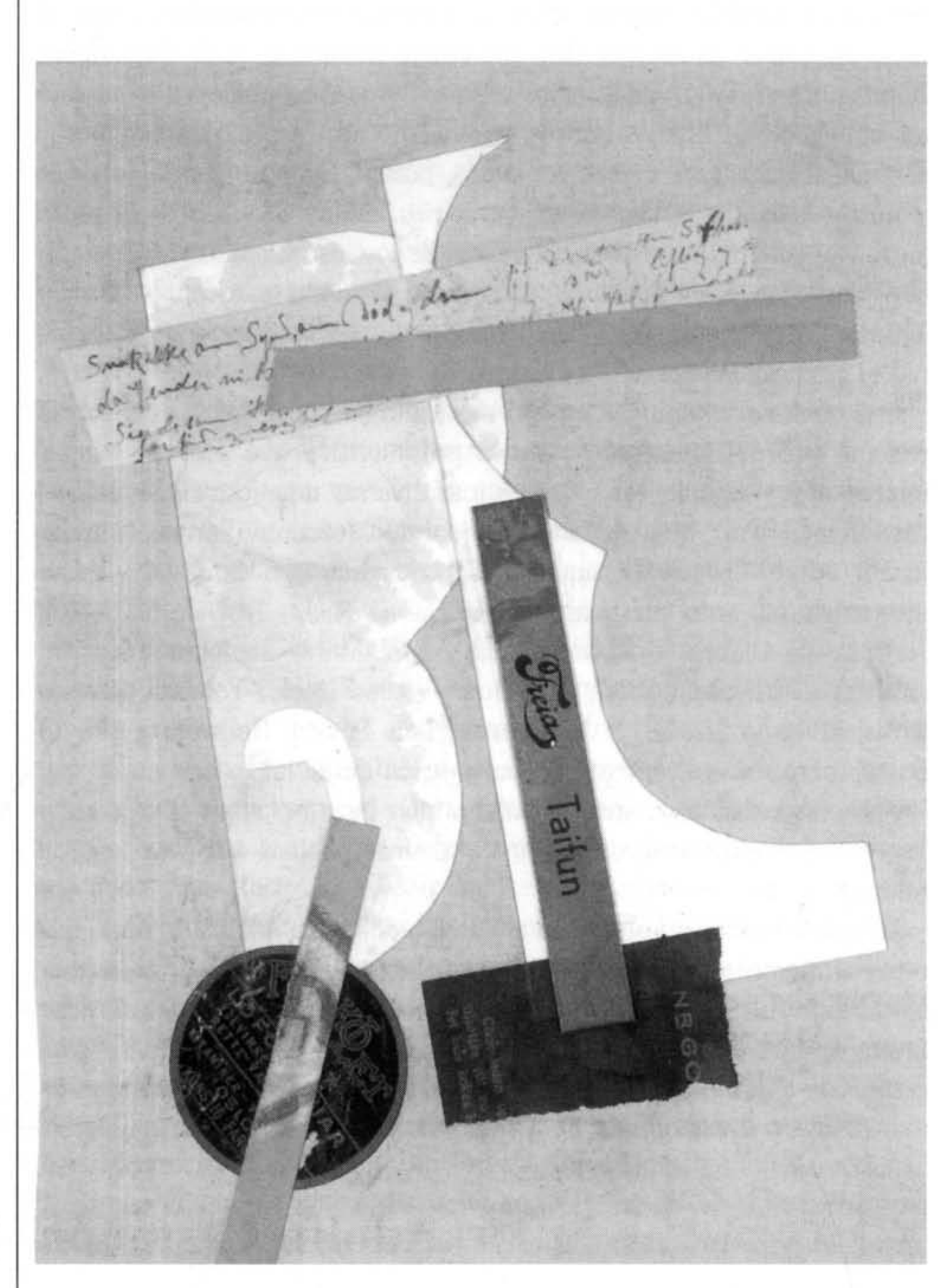


multánime de la Revolución mexicana, sus mitos y sus muertos, sus manipulaciones y fusilamientos. Sergio González Rodríguez es autor de ensayos sobre Salvador Novo y de libros como *Los bajos fondos* y *El centauro en el paisaje* (Premio Anagrama de Ensayo) donde el género se reinventa a través de una imaginación y donde el fragmento opera como principio ordenador. El novelista Federico Campbell también ha sabido proyectar su imaginación en la forma, y en *La invención del poder*, pero sobre todo en *La memoria de Sciascia, Máscara negra* y en *Post-Escriptum triste* ha sabido conjugar, tramar y declinar fragmentos ensayísticos y narrativos logrando ensamblar figuras sobre la aparente discontinuidad, como si fuese un artista del azulejo. Otra voz crítica resuelta es la de Christopher Domínguez, ensayista de diversos registros y de raza polémica, constructor infatigable de espejos críticos, más adicto al telescopio panorámico y al gran angular para captar conjuntos, como señala su *Antología de la narrativa mexicana* publicada en dos tomos, saldo y sinopsis de la prosa narrativa, genuina *summa* crítica y uno de los instrumentos imprescindibles para conocer en detalle y profundidad las letras mexicanas del siglo XX desde un ángulo recto que cruza historia y literatura en diversos radios circunstanciales.

Esta vuelta al mundo del ensayo mexicano en pocas páginas no sabría concluir sin dejar constancia de la prosa crítica que ensaya razonar impresiones y argumentos sobre las más diversas manifestaciones artísticas. Octavio Paz, Miguel Cervantes, Jaime Moreno Villarreal, Aurelio Asiain, Jorge Alberto Manrique, se han ocupado con amplitud y gusto diverso de las artes plásticas. Emilio García Riera, José de la Colina, Jorge Ayala Blanco, Gustavo García y José María Espinasa historian, ensayan y conversan sobre cine. Juan Vicente Melo, Yolanda Moreno Rivas, Eduardo Lizalde, J. A. Brennan, Luis Ignacio Helguera y Alberto Dallal sobre música, ópera y danza, y se da desde luego el caso de que los propios creadores tomen la palabra con fortuna, como el arquitecto Teodoro González de León, autor de algunas páginas que vale la pena retener.

Aunque a veces secuestrado en el Castillo de Barba Azul de la Academia o por el mercado negro del periodismo, el ensayo mexicano al promediar los años 90 no ha perdido del todo ánimo, temple polémico, curiosidad inventiva, aptitud formal ni amenidad conversada. Lo alimentan —para cerrar con el título de uno de sus más jóvenes exponentes: Fabio Morábito— *El viaje y la enfermedad.*

Adolfo Castañón



Kurt Schwitters:
Freia Taifun (1939)



Diez novísimos narradores mexicanos*

La narrativa mexicana ya tiene una historia tan vasta y diversa como para suponer que apenas un lustro logre variar su curso de manera contundente. A la hora de enfrentar a los cuentistas y novelistas más significativos de los primeros años noventa refrendamos que la tradición existe, y si existe, como quería Jorge Cuesta, no necesita defensores. Podemos observar, en cambio, que las diversas manifestaciones narrativas del realismo social y sentimental siguen siendo hegemónicas entre nosotros. Este fenómeno no es privativo de la literatura mexicana. Su presencia aquí es una prueba más de que las letras nacionales lo son cada vez menos, en la medida en que están sujetas a la creciente e inevitable tiranía internacional del gusto de esos lectores creados por el mercado. Esta situación, empero, se ve paliada por el asedio recurrente de esas formas libres de fabulación que combaten a las ortodoxias comerciales, y no en pocas ocasiones, las sustituyen. En México, crece y sobrevive esa franja literaria heterodoxa que denominamos «La comedia imaginaria» como capítulo final de la primera edición de esta antología. Los heterodoxos son parte insustituible de cualquier tradición frondosa y conflictiva. Inclusive, creo que el poder de las imágenes, que tanto nos asusta a los devotos del libro, ha devuelto a la literatura mucho de su encanto sobrenatural. Mientras las multitudes consumen en la televisión buena parte del dramatismo que la novela creó y desechó, la literatura vuelve siempre a su condición de eterno vehículo de la novedad. Quizá Joyce se equivocó al decir que el novelista moderno era el narrador de lo ordinario puesto que lo extraordinario era materia del periodismo. La literatura contemporánea, sea estonia, egipcia o mexicana, sigue enfrascada en la búsqueda inútil pero ineludible de lo absoluto. El dictamen de Italo Calvino sigue siendo válido: las literaturas modernas de origen europeo —y la mexicana lo es aunque muchos

* *Prólogo inédito al apéndice que actualiza la segunda edición de la* Antología de la narrativa mexicana del siglo XX *(FCE, 1990 y 1991), que aparecerá el año próximo.*

prefieran negar lo obvio— apenas están alcanzando su primer milenio y gozan de su madurez babilónica.

La amistad de un poeta no siempre enriquece a la narrativa. Cuando una persona literaria esencialmente poética como la de Fabio Morábito (1955) publica sus cuentos, el crítico se siente tentado por una prudencia a menudo sospechosa de vano prejuicio. Pero Morábito es un autor que pone orden y mesura en todo cuanto escribe y, por ello, evade de entrada ese lirismo que estropea con frecuencia a los cuentos de un poeta. En *Lotes baldíos* (1985), su libro de poemas, Morábito inventariaba gestos y escenas con la distancia propia, se dijo, del hijo de otra lengua y de otra cultura. Italiano de origen, Morábito miraba la ciudad electiva con un cariño extraño ante esas cosas abandonadas por el ajetreo humano que son para este poeta vida y signo. Resulta cómodo afirmar, dado que Morábito se ha convertido en un cuentista que entusiasma, que desde *Lotes baldíos* había en Morábito si no un poeta narrativo, sí un espíritu dispuesto a contar la historia poética de los objetos. En su libro siguiente, Morábito armó una *Caja de herramientas* (1989), colección de textos dedicados a la esponja, el aceite, el tubo, las tijeras, el trapo o el martillo. Semejante tlapalería literaria, débase o no su inspiración a *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, colocó a Morábito ante el riesgo de convertirse en un estilista más preocupado por el prestigio de la forma que por el espíritu de la materia.

La aparición de *La lenta furia* (1989) demostró que Morábito no se había detenido en esa superstición moderna que santifica al fragmento como disolvente privilegiado de la obra. Si mi especulación es justa, Morábito aprendió de sus «herramientas» todo lo necesario para moldear esas creaturas nuevas que pueblan *La lenta furia.*

Morábito continúa y enriquece esa literatura brevísima de la fantasía mecánica que iniciaron Torri y Arreola entre nosotros. Su caso no ha sido el del poeta a quien el verso desborda y recurre al cuento por ser el puesto de socorro más cercano. La economía formal rige todas y cada una de las ficciones de Morábito; sus cuentos suceden de manera tan natural como sus poemas. Así ocurre en «Las madres», viñeta tan eficaz como las mejores de Arreola, o con «El turista», cuadro de montaña romántico rasgado por el vuelo de una mosca filosofal.

En sagas diminutas, como la de «Los Vetriccioli» o en escenas absurdas como las de «El huidor», Morábito trabaja con esa libertad de movimientos sólo común entre los cuentistas más diestros. No es extraño, finalmente, que un escritor de tradición cosmopolita como Morábito, tenga tan presente a la ciudad de México. En los cuentos de Morábito esa urbe que creemos la nuestra aparece y desaparece con las artes de un autor que se



sabe extraño a ella, y siendo así, la niega o la inventa a placer, consciente de que la ciudad ubérrima bien puede ser una sutil invención del poeta o del inmigrante. Esa libertad permite que Morábito sea autor de un texto titulado «Oficio de temblor», que dice más respecto de los sismos que muchas de esas páginas tan honradas como deleznables que nuestros desastres telúricos han provocado.

Ojalá sea Fabio Morábito quien siga trayendo a la literatura mexicana ese espíritu de Tommaso Landolfi y Alberto Savinio que tanta falta nos hace. En tanto, Aurelio Asiáin no se equivoca al decir que Morábito «es el autor de una prosa finísima cuya precisión geométrica prefiere las curvas y las sinuosidades antes que las agudezas y los espejeos; una escritura silenciosa que nunca intenta deslumbrarnos y que extrañamente seduce por su transparencia».

Mientras que Morábito es un hombre de letras que busca la práctica de varios géneros, Ana García Bergua (1960) es, hasta la fecha, autora de una sola novela que parece acompañarla desde la adolescencia y que es una obra cerrada, y por ahora, concluyente.

El umbral. Travels and adventures (1993) es uno de esos libros publicados tras una larga meditación que madura al paso de las heridas de la educación sentimental. Por ello, las lecturas románticas decimonónicas de Ana García Bergua son tan visibles para el lector. Julius, el héroe de esta novela fantástica, es un personaje inusual en la literatura mexicana, que no habiendo gozado de una gran imaginación romántica, parece haberse reservado esa oportunidad para nuestro fin de siglo.

Ana García Bergua presenta en *El umbral* a un traficante de espíritus cuya aventura recuerda a la del Raphäel de *La piel de zapa.* Como ocurre en el Balzac visionario, Julius es un ser que acuerda un contrato decreciente con el destino, treta materializada en una pluma que los ángeles mueven a su antojo, talismán que decidirá la suerte del héroe.

Lo fantástico-romántico se manifiesta en *El umbral* sin pretensiones críticas o parafrásicas. Ana García Bergua se relaciona con la tradición electiva como si fuera contemporánea efectiva de ésta. Lo que en otro autor pasaría por ausencia de malicia o calculado pastiche, en Ana García Bergua es virtud, la envidiable virtud de una escritora a la que el sentido del humor protege del demonio de la analogía. Esa sonrisa inteligente guía al lector por cada una de las estancias de *El umbral,* lo mismo un retrato muy familiar del exilio republicano español que una novela fantástica en la más generosa acepción del término.

La concordancia entre las lecturas nutricias y la vivencia sentimental permite que *El umbral* sea una novela inocente sin ser ingenua. Me atrevo a suponer que a Ana García Bergua le costará mucho escribir su siguiente

libro, pues esta primera novela es de aquellas que vacían a sus autores, paralizados ante el horror y la grandeza de quien logra engendrar otra vida. Ana García Bergua redacta con la aparente facilidad de quien juguetea al piano, escanciando una melodía cuya gravedad sólo se advierte en el recuerdo. La autora, finalmente, al dedicar *El umbral* a su hermano Jordi García Bergua (1957-1979), autoriza la comparación. Este escritor dejó una novela póstuma que nos ha inquietado a algunos. ¿En que se parecen *Karpus Minthej* de Jordi García Bergua y *El umbral?* Ambas son novelas fantásticas y románticas, y son un dúo que prueba, como quería Thomas Hardy, que el *genius diaboli* es una sustancia que sabe transmigrar de alma en alma. Los hermanos García Bergua han dado a la literatura mexicana esa escasa e inquietante sinecura que llamamos aire de familia.

Entre las novelas de Ana García Bergua y Pablo Soler Frost (1965) priva una empatía profunda. Basta comparar los primeros párrafos de una y otra: son dos libros que se presentan como secuencia y anticipación de una saga maravillosa. Demuestra tanta seguridad la privanza con la que Ana García Bergua y Soler Frost convocan a sus ancestros, que me arriesgaría a hablar de una ruptura generacional entre este par y los narradores «fantásticos» anteriores. Mientras que las fabulaciones de Hugo Hiriart, el primer García Bergua, Ruy Sánchez y Emiliano González tienen mucho de pleito casado con el realismo social y vernáculo, en obras como las de Ana García Bergua y Soler Frost asistimos a una celebración despreocupada y dichosa. Parecería que para los jóvenes novelistas los días de combate contra la tradición consagrada sucedieron en un tiempo inmemorial y que la batalla fue ganada de manera tan contundente que resulta ocioso preguntarse dónde quedó, si lo hubo, el país de Agustín Yáñez o de Juan Rulfo. El crítico sabe que una literatura sin pasado es ilusoria, pero se sorprende al leer autores que parecen venir de tierras tan lejanas y presentarse ante la tradición con tanto desparpajo, exhibiendo su otredad sin culpa y sin sorpresa.

Pablo Soler Frost ha publicado dos novelas, una dedicada a las guerras bizantinas *(Legión,* 1992) y otra a la navegación guillermina *(La mano derecha,* 1993). Como Ana García Bergua, Soler Frost es más padre que hijo de sus lecturas, pero a diferencia de ella, no parece haber necesitado del dolor para crecer como escritor. Soler Frost es un fabulador nato, ese viajero bien dispuesto a cruzar todas las fronteras hasta hallar la fuente primordial en su literatura.

Legión de Soler Frost es una novela que rinde homenaje a los guerreros bizantinos, a sus batallas crudelísimas y a sus amores de campamento. Más que una novela histórica es una fantasía novelesca chocarrera y cómi-



ca que se sirve con abundancia del vasto universo bizantino durante su esplendor hacia el año mil. *Legión* es una parodia deliberada de las tempranas, olvidadas y aborrecidas «novelas griegas» *(circa* siglo II d.c.) de las cuales las más famosa fue *Dafnis y Cloe* de Longo, y la más vilipendiada aquella que Heliodoro tituló las *Etiópicas.*

Fiel al modelo de Heliodoro, *Legión* imita la desbalagada serie narrada por los bizantinos para divertir a los jóvenes retóricos y malquistarlos con la abulia pastoril. *Legión* es la historia del adolescente Basilio y del estratega Pathmos a través del amor homosexual, las guerras y la magia. Soler Frost parece parodiar, inclusive, la barbarie que la filología ática advirtió en las «novelas griegas», características por la pobreza de sus personajes y el enrevesamiento de la trama. En *Legión* la erudición bizantina se torna bizarra: torneos, torturas y espadazos conspiran para volver difícil una narración que vista en conjunto acaba por ser un ajetreo ajeno al lector. Algo hay en *Legión* de jugueteo postmoderno, como si los libros de Jünger y las caricaturas de Asterix hubieran sido programados como un videojuego.

La mano derecha (Novela con fotografías) cuenta una saga dinástica y marítima que en menos de 200 páginas recorre Dinamarca, los mares del sur, el cuerno de Africa y los escenarios submarinos de la primera Guerra Mundial. Al narrar las aventuras de los capitanes Jensen, Soler Frost prueba ser un meticuloso artesano capaz de construir una embarcación detalladísima en el interior compacto de una botella vacía. Todo cuanto había de precipitación y desaseo en *Legión* ha desaparecido en esta segunda novela, cuya prosa obedece al imperio de la precisión prescrita por esas cartas náuticas que el capitán Jensen obedece hasta morir. No menos notable es la recreación de época lograda por el novelista, donde otra erudición, esta vez la pelágica, colorea esa Alemania guillermina que permite hasta la presencia a bordo de un misterioso y evidente A.R. rescatado en Adén. La aventura marinera, dice Fernando Savater a propósito de *La isla del tesoro,* es la más perfecta y absoluta de las aventuras. Bajo esa sentencia puede leerse *La mano derecha,* insólita novela de aventuras escrita en México a finales del siglo XX. Soler Frost anuncia al concluir la continuación de su saga en libros venideros, pues se sabe dueño de la ansiedad del lector, deseoso de seguir el periplo de los Jensen. ¿Qué novelista coetáneo nuestro se puede dar el lujo de prometer una secuela?

La afinidad entre *La mano derecha* y *El umbral,* insisto, no deja de inquietarme. Tanto Soler Frost como Ana García Bergua escriben guiados por un temperamento que parece borrar, en el dominio de la narrativa, aquella vieja y prestigiosa separación estética entre vida y literatura. La inmersión de Soler Frost en los helados páramos de Jutlandia, como la

búsqueda telepática del hermano perdido y elegido en Ana García Bergua, son experiencias literarias más profundas y arriesgadas que las que ofrece regularmente el escritor ansioso de complacer a su época.

Es difícil averiguar si un escritor se divierte al componer una novela. Digamos en cambio que Soler Frost y Ana García Bergua nos han hecho felices porque se atrevieron a escribir la continuación de los libros que leyeron cuando niños. Libros que no son muy distintos a los que leyó Vasconcelos en el Campeche de su adolescencia, esa «maldita literatura romántica» que le dio, entre otras cosas, un destino de narrador y aventurero.

Obras como las de Ana García Bergua y Pablo Soler Frost son, por otro lado, consecuencia de una revalorización crítica y editorial de la literatura fantástica y de la novela de aventuras. De J.R. Tolkien a Michael Ende, el siglo XX llega a su fin con una urgente necesidad de «evasión», liberada esta palabra del desprestigio infamante con que la cubrieron los marxistas y los psicoanalistas. Tras el fracaso de la invitación al suicidio de la novela que propusieron algunos franceses en el medio siglo, desprestigiadas las corrientes académicas que pretendieron la liquidación logocida del pensamiento moderno, la literatura vuelve a encontrar su cauce natural entre las humanidades. Esta evolución vuelve a tornar permisivas las aduanas literarias, que nos permiten recibir de nuevo la visita foránea de antiguos conocidos, tías solteronas o guerreros sobrevivientes de la clausura. Este sentido de comunidad con la literatura como viaje maravilloso me parece que es lo que ofrece una obra como la del colombiano Álvaro Mutis (1923), cuya mención es indispensable como eslabón entre Pablo Soler Frost y Julián Meza, el autor que sigue en mi recorrido antológico.

Álvaro Mutis, como sabemos, es un gran poeta que ha dedicado los últimos diez años a escribir novelas y relatos. Su caso, infrecuente en el mundo hispánico, no es único en la historia literaria. Mutis es el hombre viejo que ha alcanzado una segunda adolescencia, recuperando el aliento novelesco de sus lecturas de juventud, enriquecidas por una vida dilatada y rica que, empero, ya se conocerá otra oportunidad que no sea la de la literatura. No es éste el lugar para hablar de la saga novelística de Maqroll el Gaviero, hermosa y excepcional y, Dios me perdone, abundante en pifias propias del narrador principiante. Quiero resaltar la peculiar influencia que Mutis ha difuminado sobre la narrativa mexicana reciente, transmitiendo su confianza en los poderes primigenios de la aventura, alentando la vigencia de Conrad o descubriéndonos las historias que guarda la cripta de los Capuchinos. Católico y conservador, admirador de Felipe II y de Chateaubriand, tan sentimental como el marqués de Bradomín, hay un Mutis narrador cuya lección, original e irrepetible, ha sido seguida por algunos jóvenes escritores de México.



La huella del conejo (1991) y *La saga del conejo* (1993) son el par de novelas que Julián Meza ha publicado. Nacido en 1944, Meza llega a la novela cuando buena parte de su generación ya ha publicado obras de madurez. Pero no llega tarde, sino a tiempo. No podemos pedirle a Meza el talento espontáneo de Soler Frost; leamos en su caso una maduración que va de la sombra hacia la alegría, a contrapelo de la catástrofe de las ideologías y de la muerte por aburrimiento de las modas intelectuales que este novelista debutante vivió con acelerada intensidad, como sus estrictos contemporáneos.

Las novelas de Julián Meza no pueden sino partir de una actitud ante la Historia como drama de la política. Desencanto tanto de la historiosofía marxista como del mecanicismo estructuralista, Meza no oculta que escribe como ese intelectual que ya cruzó varias puertas. ¿Qué ha quedado entonces? Dos novelas donde la Historia se retira perseguida por el Carnaval, la cronología se trasviste de ucronía y ocurre una fiesta de amor y palos que no se detiene mientras el idiota narra su cuento.

La huella del conejo es una versión del descubrimiento de América y de la conquista de México que lleva a extremos rabelesianos las hipótesis teóricas de O'Gorman o de Todorov. Colón y sus marineros, Cortés o Moctezuma, resultan ser figuras tan dudosas, imprecisas e inverosímiles como seguramente lo fueron para los primeros lectores de las crónicas de Indias.

La irreverencia de Meza es tan calculada como pragmática. *La huella del conejo* ha encontrado a un estupendo lector en Alfonso D'Aquino, para quien «un doble afán parece regir la errática empresa de Julián Meza: por una parte, responde a una consciente búsqueda de inverosimilitud; por otra, al acercarse a ciertos orígenes y echar mano de ciertos recursos, lo que pretende es tomar distancia frente al hecho histórico y no obstante 'hacer historia' como quien hace una novela: entonces la historiografía naufraga en el mar océano de la Fábula por pura postura crítica. Algo así como responder con una broma a otra. La broma de la Literatura frente a la broma de la Historia. Es evidente una intención política: la que nos muestra el reverso de lo escrito. Aquí la locura es ironía y error, los artificios narrativos denotan menos un gusto por lo maravilloso que una relación incongruente con el hecho real»[1].

Es inevitable comparar este 1492 con los que escribieron Homero Aridjis (*1492, Vida y milagros de Juan Cabezón de Castilla,* 1985) y Hugo Hiriart (*La destrucción de todas las cosas,* 1992). A diferencia de ellos —que nacieron cuatro y dos años antes que él—, Julián Meza se *despojó* de cualquier reverencia por «la naturaleza de las Indias Nuevas» y abandonó toda piedad ante la visión de los vencidos. Si D'Aquino tiene razón, *La huella del*

[1] *Alfonso D'Aquino, «Caldo de ballena», en* Vuelta, *núm. 192, noviembre de 1992, México, pp. 71-72.*

conejo es una carnavalización de 1492, mientras que *La destrucción de todas las cosas* de Hiriart sería una sacralización futurista de 1521. Uno festeja mientras otro dramatiza, Meza baila al son de la peste e Hiriart usa el distanciamiento escénico para magnificar el sonido de las profecías.

Algo hay de revancha hispanista en el ánimo provocador de Meza, apostando porque su propia invención de América sea tan regocijante e inmoral como la de los autores más disparatados entre los antologados por Antonello Gerbi. Más aún, mientras que en Carpentier, Fuentes y aunque de manera distinta para Severo Sarduy, el barroco americano es un nuevo orden amoroso, en el derrame estilístico de Meza hallamos algo distinto. Más cercano a un neohispanista excéntrico como Fernando Sánchez Dragó, Meza considera al barroco como la cruzada mágica que emprenden los carpetovetónicos contra las inminentes luces modernas, oportunidad que la Historia desaprovechó para aceptar esa hispanidad carnavalesca de los Austria que sólo sobrevive en la fábula. *La huella del conejo* es la novela que reclama al Nuevo Mundo como una larga, anómala y divertida pesadilla europea. Europeo salvaje o bárbaro civilizado, Julián Meza logra con *La huella del conejo* un ejercicio que lo separa radicalmente del temple intelectual y político de su generación, convirtiéndolo en un audaz advenedizo que se encuentra más a gusto entre Maqroll el Gaviero o Pablo Soler Frost.

El riesgo que atañe a Julián Meza está en la frontera entre el artificio literario y la artificialidad retórica. El saqueo culterano de la historiografía y el español macarrónico que brillan en *La huella del conejo* se mueven hacia la impostura en su secuela *(La saga del conejo)*, donde la exaltación de Felipe II más bien parece una parodia de ciertas páginas de Mutis. Desprovisto del empuje que le otorgaba la irreverencia, Meza aparece en su segunda novela como un narrador hueco y abusivo, obligado a hablar de piratas y barcos dado que el tema es prestigioso. Ante *La saga del conejo* uno comprende cuán íntima es la afición pelágica de Soler Frost; leyendo la bitácora de abordaje y cabotaje de Meza uno prefiere el dúo que Carmen Boullosa dedicó a la piratería. *Son vacas, somos puercos* (1991) y *El médico de los piratas* (1992) son novelas donde Boullosa se introduce en el cuerpo de sus personajes, mientras que *La saga del conejo* es un inventario de naves y hazañas que Meza parece haber recopilado guiado por la condescendencia. Como sea, Carmen Boullosa, Pablo Soler Frost y Julián Meza, aconsejados por el espíritu intermitente de Maqroll el Gaviero, han abierto a la narrativa mexicana hacia los tesoros y las leyendas de la mar.

Con Pedro Ángel Palou (1966) no sólo volvemos a la generación más joven, sino a un escritor que ha dedicado su mejor libro a uno de esos poetas mexicanos del altiplano que escasamente conocieron el mar. Palou



es un tipo de autor más tradicional, aquel que comienza a escribir y publicar casi al mismo tiempo, para quien cuento y novela son tareas diarias realizadas bajo la luz pública de esa provincia que arropa lo mismo que aniquila. Palou es autor de dos libros de cuentos y de un par de novelas, bibliografía que previsiblemente crecerá con rapidez, pues es obra en marcha de un escritor que toma todos los riesgos con desigual fortuna. De *Música de adiós* (1989) a *En la alcoba de un mundo* (1992), Palou transitó asombrosamente de la precaria condición del aficionado a la excelencia del novelista que descubre sus poderes.

Esas lecturas de formación que para Ana García Bergua y Pablo Soler Frost resultaron materia espiritual decisiva, parecen haber sido un escollo obligado para Palou, quien en *Música de adiós* publicaba esos primeros cuentos donde Kafka aparece como la pátina que apenas logra ocultar la mala madera del taller literario. No obstante, aquel primer libro abría con un «Intertexto» que satirizaba sin complacencia la soberbia sentimental del joven poeta. Quizá fue ese momento cuando Palou descubrió (y accionó) el resorte de su vocación. Publicó otro libro de cuentos (*Amores enormes*, 1991) y una novela sobre Nicaragua —*Como quien se desangra*, 1991—, ambiciosa recreación del habla local, malograda por la ingenuidad política de sus propósitos. En ese momento, empero, Palou ya había escrito su precoz obra maestra: *En la alcoba de un mundo*.

Al proponerse escribir una novela histórica sobre Xavier Villaurrutia, Palou se descubrió a sí mismo y nos dio una imagen nueva del poeta, tan verdadera como puede ser la construcción de un personaje de ficción. Si ya es un lugar común afirmar que las letras mexicanas son pacatas en cuanto a memorias íntimas o diarios públicos, más extraño todavía es encontrar a la ficción sirviéndose de la biografía literaria. Casi al mismo tiempo que Palou, Jorge Volpi (1968) publica una novela sobre Jorge Cuesta (*A pesar del oscuro silencio*, 1993), Sealtiel Alatriste compone un duelo gastronómico entre Salvador Novo y Alfonso Reyes (*En defensa de la envidia*, 1992) y el infatigable Paco Ignacio Taibo II sale por *La lejanía del tesoro* (1992) con don Guillermo Prieto.

En la alcoba de un mundo pretende que sea el propio Villaurrutia —y algunos de sus colegas y amigos— quienes nos hablen desde el pasado. Palou procedió con indudable oficio a la hora de absorber cuanto material, peculiarmente epistolar, dejó el discreto autor de *Nostalgia de la muerte*, logrando que la novela destaque por su consistencia documental. Palou, por un lado, se acerca al personaje y a su época desde afuera, apoyándose hasta en juguetones pies de página que datan escuetamente las fichas de Rodolfo Usigli, Novo o Agustín Lazo, como si el novelista trabajara para el lector de la lejana posteridad. En segunda instancia, nutriéndose de la

poesía de Villaurrutia, Palou logra sostener con credibilidad el monólogo interior del escritor novelado.

A la pericia textual debe agregarse una prosa diáfana, aunque a veces resulta melosa, y sobre todo, un conocimiento preciso de la ética y la estética del grupo de los Contemporáneos. Palou logra convencernos de que aquella pudo ser la intimidad que rodeó a Villaurrutia, registrando de manera central la estancia del poeta en New Haven, tras la desintegración del grupo literario, capturada a través de sinuosas estampas de la vida nocturna capitalina durante la década de los años treinta.

Los defectos de *En la alcoba de un mundo* están en esos momentos de exaltación lírica, cuando el joven novelista se arroja esa potestad divina que Sartre reprochó a Mauriac y arriesga opiniones tan bobas como contundentes sobre la naturaleza de la existencia. Las inevitables lecturas juveniles de Nietzsche dejan su mal olor al pasar. Palou yerra también cuando diserta sobre el fracaso de la Revolución mexicana. Pone en boca de Rubén Salazar Mallén —suerte de conciencia política de la novela— consideraciones históricas peregrinas. El novelista atribuye a Salazar Mallén sus propias ingenuidades políticas. Al contrario de lo que se desprende de la atribución de Palou, Rubén vendió su alma al diablo de las ideologías con malvada y premeditada pasión.

En la alcoba de un mundo hay una lección de moral literaria digna y precoz. El novelista no busca el escándalo pero tampoco le teme. Palou enfrenta la homosexualidad de Xavier Villaurrutia con una crudeza que espanta y admira. Idéntica justicia hay en el envío de la hipótesis biográfica de un suicidio de Villaurrutia, especie que muchos niegan con firmeza. La escena en que Agustín Lazo lamenta desgarrado la muerte de Villaurrutia posee una intensidad erótica y tanática que recuerda ciertas páginas de Jean Genet.

Con novelas como *En la alcoba de un mundo* de Palou, la literatura mexicana comienza a tener su propia literatura. Quizá sea un signo de madurez que las vidas tan secretas de los escritores mexicanos pasen al dominio público de la imaginación. Puede ser, también, un pecado de vejez, la desfachatada llamada al escándalo de una cultura que quiere morir libre de culpas y deudas. Pedro Ángel Palou, el más joven, es quien tendrá más tiempo para averiguarlo.

La noche, la literatura como secreto y la vida como destino novelesco son los temas que unen a Palou con Sergio González Rodríguez (1950). Como Julián Meza, González Rodríguez es un intelectual maduro que decide ser un novelista relativamente tardío. Meza se sirve de sus novelas como una liberación de sus antiguas pasiones ideológicas; González Rodríguez, hombre regido por la prudencia, prefiere trasladar sus obsesiones críticas

al terreno de la novela. Cabe agregar que es uno de los ensayistas más profundos con que cuenta la cultura mexicana como lo prueban *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café* (1988) y *El Centauro en el paisaje* (1992), libro éste último cuya recepción internacional coloca a González Rodríguez entre los escasos observadores teóricos de la modernidad que puede ofrecer la lengua española contemporánea.

La noche oculta (1990), solitaria novela de Sergio González Rodríguez, es un libro indisociable de las preocupaciones intelectuales de su autor. Novela-ensayo, *La noche oculta* invoca mediante la ouija a D.H. Lawrence, investiga la improbable conjura de los taumaturgos nazis que soñaron con México para fundar Xanadú, revela que Borges recogió aquí la idea de *El libro de arena*, y se interna en la geografía clandestina de una ciudad que guarda con celo los secretos herméticos de un libro inexistente. A esta enumeración —propuesta por Adolfo Castañón— cabe sumar que Jesús Vizcaya, protagonista de *La noche oculta*, es un personaje infrecuente en nuestra narrativa, intelectual aficionado y rastreador de lo oculto cuya búsqueda vital afirma un tipo de novela que no teme ser declaradamente literaria. Con el cónsul Arvide de José María Perez Gay (*La difícil costumbre de estar lejos*, 1984) y con el Xavier Villaurrutia de Palou, Jesús Vizcaya viene a aumentar la nómina de personajes literarios nacionales cuya cultura es un nudo problemático por sí mismo. Antes de estos esfuerzos nuestra literatura rehuía a sus propios héroes y el personaje literario en México solía ser o el integrante del coro trágico que da un paso adelante para reclamar la ontología patria (pienso en Artemio Cruz o Ixca Cienfuegos) o ese mito en funciones que va desde Pedro Páramo hasta la variada casta de caudillos, matarifes, léperos viejos y nuevos, hombres superfluos y mujeres que hablan desde la habitación apenas propia. La población imaginaria de la narrativa nacional era un elenco constituido esencialmente por estatuas parlantes y entes emotivos a quienes se permitía encarnar y sufrir pero, escasamente, pensar. El Jesús Vizcaya de *La noche oculta* se atreve a unir vida y literatura en un mismo periplo, autenticidad en la que coincide con Julius o con los capitanes Jensen.

La noche oculta es también un libro que investiga la encrucijada que une a la teosofía popular con el milenarismo político, zona que emerge con *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y llega hasta *La casa del ahorcado* (1993) de Luis Arturo Ramos. En los tres casos México aparece como una tierra que no fue y no es ajena al delirio del nacionalsocialismo. González Rodríguez, como los autores que acabamos de citar, se niega a entender a México sin esas tinieblas de Occidente de las que nos hemos creído feliz o ingenuamente librados. Julián Meza y González Rodríguez escriben sus novelas en compromiso inevitable y dubitativo con las barba-

ries antiguas y modernas, aunque no llegan al caso de Pablo Soler Frost, quien alardea con discreción sus simpatías románticas por la tradición totalitaria alemana.

Ampliando la perspectiva, encuentro en *La noche oculta* una novela que debe lo suyo a las de Sergio Pitol, en mi opinión el más significativo de los novelistas mexicanos contemporáneos. Jesús Vizcaya es una creatura que bien puede haber emergido de la legión de solitarios y heterodoxos que pueblan *El desfile del amor* (1985), el libro con el que Pitol dio comienzo a la más reciente etapa de una obra sustentada en el carnaval y lo grotesco.

Adolfo Castañón resume con claridad el lugar de Sergio González Rodríguez entre nosotros, al decir «no sé si *La noche oculta* es una excelente novela. Sostengo en cambio que es un libro auténtico y que obedece sin indecisión al movimiento de su fantasía originaria. Desde ahora ocupa en la historia de las letras mexicanas un lugar señalado por esa fidelidad de expresión y de estilo que ha llevado al autor a escribir, tangencial y oblicua pero poderosamente personal, una historia fragmentaria del ocultismo en México (...) Después de este preámbulo ¿podemos decir sin alarmar a nadie que González Rodríguez es un escritor romántico en el sentido menos débil de la palabra, que *La noche oculta* nos recuerda a esas novelas imperfectas y sin embargo perdurables que nos legaron los magos románticos en prosa y en verso? (...) Sergio González Rodríguez es uno de los escritores contemporáneos de México cuya escritura puede conmover a los lectores educados»[2].

Poner en relación a *La noche oculta* de González Rodríguez con *Tiempo lunar* (1993) de Mauricio Molina, es una tarea que se antoja fácil. Desde sus títulos ambas novelas aluden a la delectación del noctívago que busca ese secreto capaz de anular o explicar a la ciudad de México. González Rodríguez va tras el libro de arena mientras que Molina (1959) deja caer el mapa de la luna sobre la geografía urbana.

Mauricio Molina conecta su primera novela a esa poderosa e influyente tradición apocalíptica que la literatura mexicana ha creado recientemente, línea que arranca con la soberbia desmesura del *Cristóbal Nonato* (1987) de Fuentes, y que ha tenido expresión con los libros de José Agustín, Homero Aridjis y Hugo Hiriart, todos ellos convencidos de que la destrucción de la ciudad de México y con ella, la de la nación como realidad espiritual, es un hecho literario ineluctable, ya sea mediante la catástrofe ecológica, la invasión norteamericana o la repetición cíclica de 1521. Para Molina, sin embargo, el apocalipsis de todos tan temido ya ocurrió, tuvo lugar como una profecía que se cumple en silencio y cuya localización en la cronología es un acto fútil pues la modificación de los hechos cotidianos es radical.

[2] *Adolfo Castañón,* Arbitrario de literatura mexicana, Paseos I, *Vuelta, México, 1993, pp. 257-260.*



Tiempo lunar bien puede ser la secuela novelesca del «Oficio de temblor» de Fabio Morábito.

El eclipse lunar es la metáfora que Molina elige para fabular la creencia en la influencia decisiva de los astros sobre los hombres. *Tiempo lunar* es una novela que asume solemnemente las fases fastas y nefastas de la luna sobre la cultura moderna. Más que un «lunario sentimental» postmodernista o una novela sobre la expedición espacial de 1969 —como la del extraordinario Paul Auster en *El palacio de la luna*—, el libro de Molina debe mucho a la estética futurista y apocalíptica del cine contemporáneo. *Tiempo lunar* rinde culto a *Blade Runner* antes que a Pepsicóatl; la ciudad devastada en Mauricio Molina puede ser el Distrito Federal, aunque guarda una inquietante semejanza con esa Moscú postsoviética de Vladimir Makanin en *El pasadizo*.

Citar al norteamericano Paul Auster y al ruso Makanin al hablar de Mauricio Molina no es un capricho analógico propio de la crítica comparada. Estamos ante una universalización de los escenarios apocalípticos, ante la emergencia de esa literatura mundial soñada por Goethe pero ahora en condición de pesadilla universal apenas atenuada por la proliferación de Babel. En pocos de los nuevos autores mexicanos está tan presente el tráfico con la narrativa contemporánea como en Mauricio Molina, ávido en la búsqueda de concordancias con la estética de la llamada postmodernidad.

En este sentido es justo reprochar a Molina su fidelidad a los tópicos del *thriller* futurista, devoción que le permitió estructurar una novela bien narrada, pero que tropieza por su insistencia en una caracterología visual. El héroe de *Tiempo lunar* repite una y otra vez los gestos del investigador ocasional que intenta resolver la misteriosa desaparición de su mejor amigo; fuma y bebe mientras se entromete con una heroína en cuyo cuerpo está la clave del *Tiempo lunar*. Las escenas sexuales solicitan la complacencia de la estética *retro*, antes que la aprobación de quien pide al texto una sensualidad más íntima y detallada. *Tiempo lunar* es una novela escrita por un director que le ha pedido a sus personajes que sobreactúen. A esa dirección de actores le faltó la malicia de la parodia.

Pero Mauricio Molina logró lo que se proponía. La sobreposición del mapa lunar sobre la ciudad de México ofrece un poderoso efecto de distanciamiento; las reglas del *thriller* pasan a segundo plano gracias al aliento que cierra la narración presentando la desaparición del fotógrafo Ismael, rodeado de *poltergeists* como un azar en el curso del Eterno Retorno.

Tiempo lunar de Mauricio Molina es la novela que sinuosamente nos lleva al problema de la ortodoxia realista de la literatura mexicana. Morábito, Ana García Bergua, Soler Frost, Meza, Palou y González Rodríguez

son, cada cual a su manera, heterodoxos empeñados en hallar puertas sin fondo y habitaciones cóncavas en el castillo de nuestra narrativa. Molina es un hiperrealista obcecado en crear un diseño más actual para las convenciones dramáticas; Luis Humberto Crosthwaite (1962), Ernesto Alcocer (1956) y de manera harto contradictoria Enrique Serna (1959), son autores que parecen sentirse más cómodos en los jardines públicos de la tradición narrativa. Su comodidad es un problema crítico quizá más intrincado que la novedad de la heterodoxia.

Luis Humberto Crosthwaite es autor de un libro prometedor, *El gran Preténder* (1992), noveleta fragmentada que nos habla de un mundo a la vez legendario y presente, el de esos cholos de Tijuana, nietos de aquel pachuco que la cultura mexicana del altiplano exaltó durante el medio siglo. Crosthwaite no nos cuenta nada nuevo, pues la vindicación del universo marginal que ofrece contiene una dosis de hiperrealidad que supera en efectos especiales a una imaginación literaria y cinematográfica tan cultivada como la de Mauricio Molina. ¿Qué ocurre cuando la naturaleza insiste en superar al arte? ¿Por qué una crítica que aspira a la sofisticación acepta las supuestas malas compañías del costumbrismo siempre y cuando éste sea radical? ¿Brindamos hospitalidad a los escritores desfachatadamente vernáculos por compasión o por culpa? ¿Los invitamos a casa para robarles sus pertenencias y luego acusarlos a ellos de ladrones? La respuesta no está en *El Gran Preténder,* obra que quiere ser la crónica extraordinaria de una periferia desprestigiada, olvidada hasta por la imaginería juvenilista, pero que es un libro que resume esa poesía misteriosa de lo inacabado cuya prosa parece deber más a los moteles de Sam Shepard que a la de cualquier escritor mexicano. Es la propia aspiración de Luis Humberto Crosthwaite al reproducir el habla de los cholos la que nos introduce de lleno en el problema invocado.

He insistido con frecuencia en que el coloquialismo es una convención cansina a la que se acogen con recurrente pereza los realistas mexicanos. El saqueo vernáculo y la fidelidad supersticiosa al habla popular es una receta normativa que encontramos, una y otra vez, en la tanda anual de novedades literarias. La mexicana, como cualquier otra narrativa, posee un canon realista y didáctico sostenido por un público que no por raquítico carece de derechos como dictador del gusto. Que un libro como el de Laura Esquivel sea un gran éxito internacional no sólo habla de la proverbial medianía intelectual de la muchedumbre. La crítica no puede ignorar la literatura comercial pues la sociología de la lectura y la historia del gusto también le competen. Aquí me interesa preguntarme por qué los escritores mexicanos más ansiosos de complacer al público han ido cambiando gradualmente la pluma por la grabadora. Estos escribidores



protagonizan un espectáculo en el que se les puede ver apostados en las plazas y en los mercados, cazando con desesperación a esos ventrílocuos cuyo consumado cantinflismo dará a su narrativa esa picardía que ellos mismos han renunciado a inventar.

El caso de Enrique Serna es paradigmático. Es uno de los narradores más naturalmente dotados que han aparecido en México durante los últimos años. Su obra incluye dos novelas y un libro de cuentos; examinarla significa tratar a un escritor en apariencia bifronte, capaz de inscribirse en la vertiente más conservadora del realismo vernáculo, como de liberar su imaginación logrando cuentos cuya perfección niega las propias convenciones manidas del autor.

Señorita México (1993) de Serna es una novela que nos servirá como pretexto para probar la persistencia de la grabadora como metáfora lingüística entre nosotros. Estamos ante una microhistoria de índole moral, la del escritor que cede sus poderes a un ser imaginario —el pueblo en sus diversas voces picarescas— y lo propone como emisor privilegiado del habla vernácula, amparado en una legitimidad ilusoria que le otorgan los barbarismos verbales, la intervención telefónica o la grabadora del narrador renunciante. Esta apelación al ventrílocuo es, desde luego, un recurso tan legítimo como cualquier otro. Su utilización, en cambio, está asociada a una idea de purificación que pretende «democratizar» las relaciones entre personajes y lector, intentando omitir o paliar la responsabilidad artística del escritor. Armando Ramírez *(Chin chin el teporocho,* 1973) pretendió liberar las germanías de Tepito, actualizando a Pito Pérez en las condiciones y costumbres del nuevo lumpenproletariado urbano; Gustavo Sainz soñó con *La princesa del Palacio de Hierro* (1974) e intervino su teléfono para escuchar la conversación más larga de ese género, transcribiendo mitos y fantasías de la clase media y, finalmente, Luis Zapata grabó el testimonio de *El vampiro de la colonia Roma* (1978), componiendo una novela muy verosímil sobre la prostitución homosexual masculina. Ramírez, Sainz y Zapata jugaron con esa curiosa fantasía lingüística implícita en la noción de la transcripción literal. A destiempo, Luis Humberto Crosthwaite y Enrique Serna insisten, uno desde la frontera —zona de turbulencia lingüística por excelencia— y otro desde las letanías tan previsibles del fracaso emocional de una mujer que representó a México en un concurso de belleza.

Una novela como *Señorita México* parece basada más en la investigación de campo que rinde homenaje a la sociología de las mentalidades triviales que en el deseo por problematizar una tragedia novelesca. Y como no estamos ante la crítica de un mito (pienso en *Zona sagrada* de Fuentes), la ficción tiende a confundirse con la crónica. Por ello las dos versiones de la

vida de Selene Sepúlveda que Serna ofrece al lector, una periodística y otra «verdadera», no difieren sustancialmente. En una, la señorita México 1966 se dirige al lector (grado rosa de la escritura) y en la otra nos enteramos de la triste historia de una mujer caída (grado lágrimas y risas de la realidad). En ambos niveles sintonizamos esa creencia en que la transcripción literal garantiza los poderes irónicos de la novela.

Una estrategia narrativa como la de Serna es un asunto de índole moral, donde el autor acaba por incurrir en las mismas convenciones íntimas y sentimentales que su heroína padece. Esto nos lleva a Ernesto Alcocer, cuya primera novela también narra las andanzas de una mujer del espectáculo. Como Serna, Alcocer sufre de avidez por devorar ese alimento vernáculo. *También se llamaba Lola* (1993) recurre al testimonio lingüístico directo de quienes rodean a Lola, bailaora de flamenco, mujer que suscita una leyenda misteriosa y equívoca. Si en *Señorita México* asistimos a la parranda sin fin del coloquialismo, en *También se llamaba Lola* leemos una suerte de gusto medio de esa obsesión. Si la prosa de Ernesto Alcocer parece monótona, ello se debe a la sensación repetitiva provocada al leer un tipo de narración consagrada al culto canónico del lenguaje popular.

Pero Ernesto Alcocer está más allá de esas convenciones coloquialistas que asume por ósmosis y logra rodear a su heroína de una asombrosa dignidad artística. Página con página, Alcocer dispone una trama cuya tensión crece abandonando las muletas vernáculas y camina con decisión hacia el conocimiento de una zona nueva en la noche mexicana. *También se llamaba Lola* acaba por ser obra de un novelista empeñado en legislar sobre su creación. Hacia la mitad del libro, al aparecer el testimonio del seminarista que cae en la tentación de la carne, la novela adquiere una consistencia que justifica sus deudas tan explícitas con las tretas y los enredos del melodrama. Algo hay en *También se llamaba Lola* que recuerda esas sagas musicales del cine mexicano que escenificó Ninón Sevilla. Como ella, la propia Lola es un ser por definición hembril, se ha dicho, personaje capaz de desencadenar un desenlace novelesco cuya eficacia coloca a Ernesto Alcocer entre los nuevos artífices de la imaginación mexicana.

Sin duda he abusado de Enrique Serna como pretexto, para hablar de la ortodoxia realista en la narrativa urbana; pero he procedido con la convicción de que es en su propia obra donde se manifiesta esa crisis, pues en *Amores de segunda mano* (1991) hay cuentos ejemplares que nos colocan ante una encrucijada. Más allá de la notable factura de estos cuentos hay en ellos una ambición por revisar el realismo de consecuencias inéditas. Creo que al menos dos de los textos de *Amores de Segunda mano* tienen

un lugar asegurado en cualquier antología de la narrativa hispánica actual. Uno de ellos, «Borges y el ultraísmo», es una ingeniosa variante del drama adúltero, resuelto en el marco de una crítica regocijante del campus universitario norteamericano y sus estrellas literarias latinoamericanas; el otro, «Hombre con minotauro en el pecho», es una obra maestra del cuento contemporáneo, reflexión desquiciada sobre esas condiciones de reproductibilidad del arte moderno que asombraron a un Walter Benjamin. El joven que crece con un grabado original de Picasso en el pecho es un paria ambulante cuyas peripecias entran en una zona donde el hiperrealismo se separa de esa vulgata que Serna se ha complacido en difundir en otros de sus libros.

Situado entre la obediencia debida al realismo comercial y los arrestos de una vocación que trasciende su medio, Enrique Serna habrá de elegir. En tanto, «Hombre con minotauro en el pecho» nos devuelve a las delicadas fantasías de Fabio Morábito. Entre uno y otro cerramos el trayecto, siempre provisorio, de la novísima narrativa mexicana.

Carlos Fuentes, Fernando del Paso y Sergio Pitol todavía escribirán grandes libros, mientras que obras como las de Carmen Boullosa, Daniel Sada y Juan Villoro están comenzando sus años de madurez. Después de ellos despunta la literatura nueva que hemos antologado. Del relato fantástico y romántico de la novela de aventuras marítimas, de la invención del Nuevo Mundo a la alcoba desde donde el poeta y el taumaturgo escudriñan la noche oculta, a través de esa ciudad lunar que es el Distrito Federal, es Tijuana y está en ninguna parte, con una mujer que baila o con un hombre grabado por el arte moderno, los autores aquí seleccionados son una muestra representativa de la narrativa mexicana de los primeros años noventa del siglo XX. Fabio Morábito, Ana García Bergua, Pablo Soler Frost, Julián Meza, Pedro Ángel Palou, Sergio González Rodríguez, Mauricio Molina, Luis Humberto Crosthwaite, Ernesto Alcocer y Enrique Serna conjuntan una propuesta variada y brillante cuya pertinencia alcanzará, estoy seguro, el nuevo milenio.

Christopher Domínguez Michael



Tezcatlipoca, dios del destino.



Narciso en la laguna: nueva poesía mexicana

La poesía mexicana de las últimas décadas se caracteriza por su variedad de autores y tendencias, lo que obliga a presentar con cautela determinadas opciones. El problema se agrava por la cercanía temporal, al carecer del tiempo preciso para que se estabilicen los cambios y se consoliden los poetas, a lo que se añaden otras dificultades como «la coexistencia de distintas generaciones (que) enriquece y complica el panorama de la poesía mexicana de las últimas décadas» (Teodosio Fernández, p. 12). Ya en 1980 Zaid, en su *Asamblea de poetas jóvenes de México,* excusaba la selección de los escritores antologados por motivos como la cercanía de los hechos, el número ingente de poetas, y la ignorancia respecto a la continuidad literaria de los autores (p. 18).

Desde la vanguardia los aspectos más destacados en la poesía han sido la experimentación y la ruptura (esta última subrayada por Paz); sin embargo ambas quedarán obsoletas a lo largo del siglo, así como la posterior poesía social, presentando finalmente un panorama sumamente diversificado, donde predominan «las opciones personales» y «la condición confesional de la poesía» (p. 15, Teodosio Fernández). Individualismo que dificulta el necesario proceso de síntesis.

La vanguardia se inicia en México con el movimiento estridentista, convive con la tendencia al esteticismo (más perdurable en el tiempo), representada por Contemporáneos. Octavio Paz será a su vez heredero de la vanguardia y del estetecismo de Contemporáneos a los que añadirá su vitalismo y su actitud social. Figura puente capaz de enlazar con la generación anterior, por su conciencia artística, como ocurre también con otros participantes de *Tierra Nueva*[1] o *Taller* (la revista más abierta al surrealismo, como subraya Dauster, p. 24) y capaz, asimismo, de orientar en cierta medida a las posteriores generaciones.

[1] *Barreda querrá continuar el ideal de* Contemporáneos *y lo hace en* El hijo pródigo. *Este esfuerzo tendrá su continuación en* Barandal *(1931-32), y* Taller *(1938-1941) fundado por Solana con la colaboración de los españoles Juan Gil Albert y Sánchez Barbudo. En 1940* Tierra Nueva *agrupará a González Durán, Alí Chumacero, José Luis Martínez y Leopoldo Zea. Parten de la convicción en la diferencia de México y su creencia en la capacidad creativa y genial del mexicano, lo que posteriormente podemos ver formulado, de manera crítica, en* El laberinto de la soledad *(1950) de Octavio Paz.*

Junto a otros autores que se decantarán por los temas sociales, como Efraín Huerta (1914), la presencia de Paz en la poesía mexicana resulta decisiva. Podemos ver sucederse, a lo largo de varias generaciones poéticas, temas como la importancia otorgada a la palabra, la escritura o el silencio —ámbito en el que se gesta la palabra—, acorde, en ocasiones, con las teorías contemporáneas de la lingüística (teoría de la comunicación, arbitrariedad del signo); su utilización de los logros de la vanguardia y en especial del surrealismo, o la búsqueda de la intrahistoria, utilizando la imagen de vanguardia, como en *¿Águila o Sol?* (1951) o *Salamandra* (1962). Aspectos a los que se añaden la percepción temporal, (a menudo acorde con Bergson, en el concepto del continuo fluir heraclitiano), o su posterior consideración del tiempo circular del eterno retorno, que finalmente sustentará el camino iniciático de *El mono gramático* (1974) (camino recorrido hacia el origen). A su vez el tiempo se integra en la búsqueda de la armonía espacial a través del orientalismo, presente en *Blanco* (1967). En definitiva, un conjunto de concepciones características que se comienzan a reiterar en los nuevos poetas.

El esteticismo y la filiación clasicista de Contemporáneos, surge en los versos de Rubén Bonifaz Nuño (1923) y Jaime García Terrés (1924-1996), y tendrá un continuador original en Marco Antonio Montes de Oca (1932). El referente vital adquiere la importancia que anteriormente se había otorgado a la palabra poética y provoca la aparición de una poesía que se decanta por lo social, como ocurre en el caso de Jaime Sabines (1926). Esta poesía aporta como manifestación singular la aparición del coloquialismo heredero de Vallejo, así como la imagen de filiación surrealista, la pretensión de un cierto dialogismo o bimembración de tono y sentido que se había iniciado en la poesía de Parra, y la llamada «poesía de las cosas», presente tanto en Parra como en Neruda.

A comienzos de los 60 las antologías poéticas inician un cambio en la escritura que ya se venía gestando anteriormente. El compromiso político y social culmina en *La espiga amotinada* (1960)[2]. El poeta se identifica con Prometeo; coincide con él en su filantropía, en su rebeldía —en principio religiosa, pero también política—, en su conocimiento, vinculado a la idea de progreso y civilización «y por último, el sufrimiento de un castigo impuesto por el poder que ha sido desafiado» (p. 53, E. Navarro)

Pese a la importancia de *La Espiga amotinada*, la antología más difundida es *Poesía en movimiento* (1966), que se orienta, aunque de forma huidiza, hacia la modernidad (Cfr. Juan Malpartida). En el prólogo, Paz destacaba el papel del poeta y su palabra abierta hacia la pluralidad de significados: «no la belleza quieta, sino las mutaciones» (p. 6). Por otra parte, se pretende ver a la poesía no como continuidad, sino como ruptu-

[2] *En la antología participan Juan Bañuelos (1932), Oscar Oliva (1938), Jaime Augusto Shelley (1937), Eraclio Zepeda (1937) y Jaime Labastida (1939). Su continuación, años más tarde, llevará por título:* Ocupación de la Palabra *(1965).*



ra, lo que la relaciona con la vanguardia: «ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin» (p. 7)[3].

De este modo, la búsqueda de la memoria sociohistórica se une a la recuperación de una palabra olvidada, que funda en el verbo del poeta su propio reino, en cierto modo una neovanguardia. Los sucesos de la plaza de Tlatelolco el dos de octubre del 68 favorecerán una recuperación de la memoria colectiva en su más pura vertiente social, para pasar, más tarde, a integrarse en el rechazo total del poeta frente a la realidad.

I. Desde Tlatelolco. Poesía de los setenta

Los hechos acaecidos —especialmente el triunfo de la revolución cubana a partir del 60— hacen que la poesía social y política en México se intensifique, como lo demuestra incluso la antología que precede a los sucesos de Tlatelolco *Poesía joven de México* (1967), donde se recoge la producción de Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Garduño. Las tendencias de la época se centran en una relativa apropiación de técnicas neovanguardistas: imagen, enumeración, letanía, desmembración, *collage*, etc., unidas a una propuesta revolucionaria.

La mayoría de los autores escriben una poética de denuncia (como la de Ayala en «Vietnam 900 00»), en la que se pone de manifiesto la presencia de la canción protesta y la violencia de la expresión. Estén o no de acuerdo con Paz, todos ellos recogen el testigo de la acción trascendental del acto de escribir. Su propósito será formular la realidad cotidiana y manifestar su disconformidad a través de la denuncia, como podemos observar, además, en ciertos poetas más jóvenes como Orlando Guillén o Ricardo Castillo (1954) *(El Pobrecito sr. X,* 1976) que añade a la protesta del primero lo anecdótico y trivial, así como el tono humorístico que recuerda a Nicanor Parra.

Humor y narratividad se convierten en una constante, como resultado de la aparición poética de lo cotidiano y se enfrenta a la poesía esteticista o hermética. En Hugo Gutiérrez Vega (1934) la iconoclasia y la ironía perceptibles así mismo en Pacheco, toman como referente inmediato la reacción del propio poeta ante la actitud del crítico:

> El poeta se quedó en el salón
> y procedió a comerse sus poemas
> con una actitud que denotaba revanchismo,
> y lo que es más grave, delectación (*Cuando el placer termine*, p. 26).

El pluralismo de voces y poéticas, destacado por Ana Chouciño, hace que durante los setenta no se pueda hablar de generación, lo que se manifiesta

[3] *La negación de la autoridad, según Calinescu, es el elemento que cohesiona la modernidad con la posmodernidad. Respecto a los poetas incluidos, en la antología de Paz algunos críticos censurarán la presencia de autores ya consagrados, frente a la verdadera poesía joven de México.*

claramente en la antología: *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), ya citada. Si acaso se prefiere una mayor hiperbolización que contribuye a la crítica de temas anteriormente tratados: ciudad, amor o erotismo, muerte, rebeldía, vacuidad de la existencia...

Lo narrativo, el prosaísmo poético o la aplicación de la estructura del cuento a la poesía, se une a la ironía que será el carácter más destacado y perdurable a lo largo del siglo, como podemos ver en Ricardo Yáñez[4], autor de *Divertimento* (1973) y de *Escritura Sumaria* (1977). En la primera de sus obras, surge como en otros poetas —José Emilio Pacheco (1939), Homero Aridjis (1940)— la afirmación de una poesía que trivializa lo trascendente, e ironiza los valores tradicionales:

> En la azul sombra de un árbol del paraíso
> tú y yo haciéndonos el amor, pensamos.
> ....
> Y seguramente habría música,
> y dios en una nube, ah y ovejas.
> La gran broma.

Ironía que abarca el pensamiento filosófico, cuando Pacheco lo ridiculiza al «discurrir» sobre la situación del cerdo («Cerdo ante Dios»). Si el pensamiento racionalista había definido desde el XVII la cultura de Occidente, la posmodernidad atacará preferentemente dicho racionalismo, al considerar la inutilidad de la filosofía y del cientificismo, y el fracaso del progreso para definir o adaptarse al hombre[5].

> (Casi humano es, dicen los zoólogos,
> el interior del cerdo inteligente,
> aún más que perros y caballos.)
> Criaturitas de Dios, los llama mi abuela.
> Hermano cerdo, hubiera dicho san Francisco.
> ....
> Si Dios existe ¿por qué sufre este cerdo?

Este contenido paródico de la poesía hace presente en México la cuestionada posmodernidad, puesto que se plantea como crítica al pensamiento moderno. La filosofía que había conformado la cultura de Occidente se trivializa y Descartes se convierte en el personaje de una parodia, relatada en un lenguaje claramente coloquial en Ricardo Yáñez:

> Pienso en Descartes, qué fregadazo debe haber andado
> para tener que recurrir a la comprobación de su existencia.
> Cogito ergo sum. Híjole qué duro.

La ironía y el prosaísmo se presenta incluso como juego del lenguaje, manifestando la variabilidad de la palabra para investigar en su posibilidad

[4] *Por el año de nacimiento habría que incluirlo en los ochenta, sin embargo, su actitud poética y su narratividad le sitúa al lado del José Emilio Pacheco de estos años, así como junto a Ricardo Castillo (1954), con su más conocida obra:* El pobrecito sr. X, *donde los mitos, como el cuerpo de la mujer, se ironizan al referirse a zonas del cuerpo consideradas como «tabú» o antipoéticas: «Pero es indudable que las nalgas de una mujer/son incomparablemente mejores que las de un hombre, /tienen más vida, más alegría, son pura imaginación» («Las nalgas»).*

[5] *Lyotard, François:* La condición posmoderna. Informe sobre el saber. *Madrid. Cátedra. 1984.*

expresiva. En cualquier caso se busca la ruptura con el pensamiento tradicional y, por supuesto, con los cánones establecidos. La presencia de un lector activo y el logro de su asentimiento y complicidad, originan los juegos de ingenio y la traslación del sentido, como podemos apreciar en «Nombres» *(Desde entonces)* de José Emilio Pacheco:

> El planeta debió llamarse Mar
> es más agua que Tierra.

Es en esta época cuando se consagran como poetas Homero Aridjis (el más joven de los autores incluidos en la antología de Paz) y José Emilio Pacheco «destinado a convertirse en gran maestro para los jóvenes de los ochenta» (p. 14, Fernández). A su vez las dos corrientes de la lírica, esteticismo o poesía social, se bifurcan, si bien como señala Anthony Stanton, la separación no es tan tajante y a menudo convergen. Tal vez un claro ejemplo lo tengamos en uno de los más significativos mentores de la poesía social y filosófica, Jaime Sabines, quien alterna lo coloquial con la tendencia al esteticismo, como ocurre con uno de sus libros más significativos: *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1972):

> Yo siempre he sido el hombre, amigo fiel del perro,
> hijo de Dios desmemoriado,
> hermano del viento (p. 273).

II. ¿La apropiación de la «posmodernidad»? de Prometeo a Narciso

Los últimos años de la década del setenta, por tanto, muestran el paso del poeta social y activo al poeta crítico, lo que no obsta a la presencia de determinados temas de los cincuenta y sesenta como la vuelta al origen (bien sea un regreso a la palabra primigenia o bien al tiempo del comienzo). Sin embargo, la verdadera evolución viene marcada por el retorno a una poesía cada vez más confesional, que subraya lo individual del poeta.

En general hay una cierta tendencia, a lo largo de toda la década, hacia una menor experimentación poética, una matización de la hipérbole y el cambio de lo coloquial por lo narrativo, mientras se abandonan determinados temas como la poesía de compromiso político o social, como afirma Francisco Serrano: «Tlatelolco es apenas una referencia», se vuelve a emplear el metro y la rima —especialmente el soneto— y «escriben con un desarrollado sentido de crítica» (p. 21), que convierte en reiteración la ironía de la pasada década.

La parodia frente a un mundo que se advierte insatisfactorio, es constante en la mayoría de los poetas. Ironía que supone el cuestionamiento del progreso a que había dado lugar la vanguardia, inaugurado con Vallejo pero desarrollado por Nicanor Parra con su singular preferencia por la burla de lo moderno y su decepción ante la ciencia, e incluso ante la poesía, aunque sea una «posmodernidad *avant la lettre*»[6].

El fracaso del mundo moderno les hace transitar por tendencias que les permiten transcender la realidad, de modo que con bastante frecuencia —a finales de los ochenta y principios de la nueva década— la poesía amorosa, por ejemplo, adquiere un tono cercano a la mística. Frente a este estilo —en el que a menudo se utilizan el símbolo y la metáfora compleja que tienden a la imagen— nos encontramos con otra poesía que busca constatar la materialidad, incluso en su prosaísmo, y que no duda en utilizar la narratividad como recurso[7].

Entre otros elementos, para Oscar Wong («Poesía joven: augurios y perspectivas», 1981) el signo que caracteriza la década del ochenta es la violencia[8]. La violencia se transforma en la poesía, y deja tan sólo el talante irónico y si acaso una cierta crispación hacia el tú con el que se dialoga. Tal vez el ritmo cortado en algunos autores como Espinasa (1957) —que recuerda en cierto modo al *break*— sea una de sus manifestaciones. Si bien podría mostrarse, asimismo, por medio de otros recursos como la búsqueda de lo antipoético a través de la poesía de las cosas en Mendiola (1954), o a través de la intencionada búsqueda del desequilibrio entre los interlocutores en Carmen Leñero (1955), o en la formulación de las dobladas y desconocidas intenciones de los que nos rodean como en Vicente Quirarte (1954) o José Emilio Pacheco y por supuesto, en la ciudad a menudo inhóspita, pero siempre compañera de Morábito (1955) y Quirarte (*Calle nueva*, 1979).

1. La evolución del mito

Frente a esta violencia se pretende el encuentro con un «paraíso natural» o «armónico», no tanto en otros países como se había hecho anteriormente, sino en el ámbito personal, a lo que contribuye la presencia de los antihéroes históricos y la desaparición de los héroes sociales (Prometeo) a favor del individualismo personal (Narciso). Esta búsqueda en la praxis poética se manifiesta en el concepto de iniciación, aplicado tanto a la escritura (cuyo precedente inmediato es *El mono gramático* de Paz) como al amor o al erotismo. El cambio respecto a la etapa anterior radica en que, en este tiempo, la iniciación a menudo se plantea como una recuperación

[6] *Sobre el término posmodernidad la polémica es constante, como señala Calinescu, la crítica en general ha sido reacia a su utilización especialmente por la contradicción de emplear el prefijo «pos», para explicar una situación cultural, filosófica o ideológica que aún se estaba o se está produciendo. Adopto el término por ser el más utilizado para definir esta etapa, con la matización que añade Calinescu, quien considera a la Posmodernidad como un tipo singular de la Modernidad.*

[7] *La superación de la realidad de Jorge Esquinca que trata de inscribirse a su vez en lo cotidiano, pasando por la ternura suavemente irónica de Carmen Leñero, o el prosaísmo burlesco de Vicente Quirarte: «Preludio para desnudar a una mujer».*

[8] *A nivel popular la violencia se manifiesta en los* punk *enfrentados a los famosos* hippies *de los 60 y 70, cuya presencia se convierte en evocación en* Bacantes *de Elsa Cross.*



de la inocencia, y, en cierto modo, al hacerlo desde el plano individual del poeta, se construye en un marco familiar, como camino a la evocación.

Será el concepto de posmodernidad el que inicie una serie de polémicas en torno al fin de siglo, centrado, precisamente, en la decadencia de lo heroico y la duda sobre el progreso (factores que para Lyotard, Jameson y otros habían marcado el proceso de la modernidad), que conlleva la vuelta hacia el individualismo narcisista[9]. Para Francisco Serrano (1949) los escritores «quieren inaugurar un espacio propio, habitado por la experiencia poética (...) Comparten una preocupación viva por las cuestiones formales; han aprendido que el lenguaje es un elemento esencial del poema (...) y exploran sus posibilidades expresivas, sus modulaciones, sus valores comunicantes.» (*La rosa de los vientos,* pp. 22-23). Sin embargo, de modo esporádico, puede surgir en los ochenta el recuerdo de la poesía de protesta, en autores como Francisco Cervantes en «Guindalete», donde se aproxima a la poesía de Vallejo en *España aparta de mí este cáliz.*

Pero a pesar de estas apariciones, Prometeo, el héroe social y autosuficiente, pasará a ser desde los años setenta (incluso en autores de época anterior, como Gabriel Zaid —1934— inscrito dentro de la llamada «modernidad») un héroe mutilado e impotente ante la realidad que le rodea, como ocurre en «Teofanías» (*Práctica mortal,* 1973):

> No busques más, no hay taxis.
> Piensas que va a llegar, avanzas,
> retrocedes, te angustias,
> desesperas. Acéptalo
> por fin: no hay taxis...
> Prometeo quiso asaltar un taxi.
> Sigue en un sanatorio...

Conforme avance el tiempo, frente a otros mitos clásicos o precolombinos que se repiten, o la reiteración de personajes históricos o literarios[10], Prometeo pierde entidad y cuando surja lo hará no como mito, sino como símbolo ya no de una acción social, sino de una acción personal y amorosa del poeta, como ocurre en la poesía de Vicente Quirarte (*El ángel es vampiro,* 1991):

> pero es la condición primera de la llama
> herir a quien la roba: no hay auroras
> que te dejen partir sin quemaduras.

Por el contrario, Narciso e Ícaro adquieren el predominio que tuvieron durante el modernismo o la vanguardia. Narciso será el símbolo del poeta individual, de la palabra que se autocomplace en sí misma. Ya a mediados de los setenta Francisco Cervantes indicaba la presencia del tema de

[9] *Narcisismo que tiene su más directa manifestación en la figura del* yuppie, *llevada al cine en* Nueve semanas y media *o* Wall Street.

[10] *Como, por ejemplo en Francisco Hernández (1946), en* De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios, *1988.*

Narciso y su dualidad —el tema del espejo o del reflejo, el tema del doble reiterado en la narrativa—, en «Generación de mis asuntos» (*Esta sustancia amarga,* 1974):

«Ama tu osamenta y tu carne, desecha toda lamentación de tu calenda. Y guarda, guarda para ti solo la cerrada estancia de tu existencia apócrifa, la del otro Cervantes que sonríe y tiene que estar vivo (...) el conocido Cervantes de unos pocos, no el desconocido que vigila el momento de poder borrarse definitivamente».

En los noventa José María Espinasa recoge el tema de Narciso en «Sentencia» *(El gesto disperso)* y pasa a convertirle en un *alter ego* de la poesía: «Narciso es la tristeza del espejo: no ama a otro pero tampoco se ama a sí mismo. La imagen está siempre a medio camino».

En el mito no deja de estar presente la utopía que también llevará a Ícaro a su destrucción. La presencia de Huidobro que consolida la función creadora del poeta, identifica a Narciso con Ícaro, ambos víctimas de su propia individualidad, de su afán de conocimiento que intenta descifrar el mundo a través de sí mismo. Altazor resurge, rodeado del vacío, en la poesía de Manuel Ulacia *(Origami para un día de lluvia,* 1991):

> Has caído en la búsqueda de tu ser
> desde la alta cúspide de tu insomnio
> ....
> Eres una partícula
> en la galaxia que gira en la nada
> un ahora que se recuerda a sí mismo
> en el parpadeo de los milenios.

El desengaño ante la realidad motiva la relatividad de los mitos que adquieren la misma perspectiva irónica con que se observa la historia. Como señala Humberto Eco (Cfr.: *Apostillas al nombre de la rosa)* el pasado se verá con una ironía que elimina cualquier atisbo de ingenuidad. De este modo el mito se torna ser humano envuelto en lo cotidiano, como «Polifemo» o «Aníbal rompe el cerco de Casilinum» (*El error,* 1981) de Francisco Segovia (1958). La misma actitud manifestará su predecesor, Homero Aridjis, al buscar en el pasado la significación o el simbolismo del presente, «Moctezuma y los tamemes», «Penélope» o «Su sombra habla a Ulises» *(Nueva expulsión del paraíso,* 1990). De igual modo Pacheco se referirá al mito de Sísifo, para interpretarlo en un nuevo sistema significativo en «Retorno a Sísifo» (*El silencio de la luna,* 1994).

> Piedra que nunca te detendrás en la cima:
> te doy las gracias por rodar cuesta abajo.
> Sin este drama inútil sería inútil la vida.



El mito en su vertiente antiheroica aparecerá a menudo caricaturizado y grotesco, subrayando de este modo la visión parcial y defectuosa de un hombre siempre incompleto, como podíamos ver a través de las imágenes de mutilación típicas del surrealismo, y que aún se seguirán produciendo, como en José María Espinasa (*El gesto disperso,* VII), quien utilizará la técnica de la desmembración surrealista para manifestar en imágenes oníricas la angustia del ser, como antes lo hiciera Jaime Reyes (1948) o David Huerta (1949).

Del labio sin falanges y sin huella
la memoria deviene metatarso.
Pero no, nada se mueve, todo empieza
por señalar el aire de su vuelo
y el límite de su caída.

Para Calinescu, la decepción de lo mítico-histórico producirá el desmenuzamiento de la historia en «pequeñas historias heterógeneas y locales» (p. 268). De este modo surge el mundo de lo familiar, la casa en la que transcurre la existencia del poeta, frente a la ciudad. Este mundo de lo familiar se torna especialmente ámbito de evocación, como lo hace de modo singular Jorge Esquinca en «Parvadas»: «La luz era entonces cómplice de las sábanas que se asoleaban sin prisa en el patio de la casa» (VII). O como el concepto de «Jueves» en Antonio Deltoro, para quien el jueves «es tan generoso conmigo que me entra en la mano/ caluroso y preciso como una pelota de esponja» (*¿Hacia dónde es aquí?,* 1984).

El mundo del objeto y de lo cotidiano surge en autores como Jaime Augusto Shelley (*Abuso de poder,* 1987) y se convierte para Ulacia o Mendiola en un sistema «filosófico» y poético que se desarrolla a manera de símbolo para romper con la filosofía del pasado. En el caso de Pacheco, incluso la preterida filosofía social se parodia mediante una traslación de sentido, como ocurre en «Los condenados de la tierra» (*Ciudad de la memoria,* 1988):

Al fin me encuentro contigo,
oh chinche universal de la miseria,
enemiga del pobre, diminuto
horror de infierno en vida,
espejo de usura.

La desilusión abarca incluso el encuentro con el otro, hasta convertirse en un verdadero desencuentro en el que el hombre es un lobo para el hombre, como ocurre con «El cardo» de Pacheco: «Inmóvil escorpión, acecha y sabe /que alguien irá a clavarse en sus púas» (p. 83). Tono similar

y coincidente con las teorías de Hobbes se puede observar en José María Espinasa (VII, *El gesto disperso*, 1994):

> El camaleón alimenta su tedio de insectos.
> Cambia de máscara: la lengua se esconde en el oriente,
> son las alas de un insecto, la lucha de mil antorchas, (...)

Por su parte, Esquinca elige de nuevo el camaleón, especialista en «el arte del disimulo», mientras que Morábito analiza al otro y se analiza a sí mismo a través del símbolo (el perro), sin abandonar el tono coloquial que le caracteriza («Poemas inéditos», *Zurgai*, 1994, p. 20). La competencia, la crítica, la lucha del hombre contra el hombre, se escenifican en una acción cotidiana, en la que Prometeo parece haber desaparecido definitivamente:

> y cada perro se desprende un poco
> de su dueño,
> adquiere un lobo que lo vivifica.

2. *El espacio*

Desde comienzos de siglo y aún más desde las teorías de la relatividad del espacio que se inician en Einstein y que culminan en Hawking, el intento de conocimiento del espacio cobra un singular relieve, e incluso se llega a equiparar a la preocupación por el tiempo que se venía gestando desde el XIX. De este modo, la vanguardia trae consigo el desequilibrio del mundo espacial y su presentación de ámbitos quebrados y parciales.

Sin embargo, no es la aparición del espacio cotidiano (la poética del objeto) lo que puede llamarnos la atención, sino la preferencia por un espacio que se trata de analizar partiendo de sus elementos constitutivos: agua, fuego, tierra, aire. En mi opinión, esta tendencia se fundamenta en la pérdida de los valores históricos y tradicionales que provocan la búsqueda del origen. Esta búsqueda que supone un camino de regreso iniciático domina en el pensamiento de vanguardia y se atribuye de igual modo al tiempo o al espacio[11]. Su presencia en Hispanoamérica se añade al sentimiento de desarraigo, que convierte en un hecho absolutamente esencial el proceso de nombrar «nuevamente» el mundo. No deja de ser significativo que este proceso corresponda al poeta, como creador, ejemplificado de modo excepcional en *Altazor* de Huidobro.

Por su parte el espacio más referencial, México, se trata de describir en su esencia, y en líneas generales los poetas adoptan un tono en cierto modo mítico, coincidente con la intrahistoria presentada por Rulfo. La

[11] *La obra de Joyce y la de Proust son el más claro ejemplo de esta tendencia.*



misma situación de opresión e incapacidad para alcanzar el presente (incluirse en la modernidad) se presenta en la poesía de mediados de los ochenta. Estos espacios conviven con otros más habituales como la poética de la ciudad y la del objeto, que tienen como protagonista inmediato al propio autor.

a) El cosmos

Entre los elementos constitutivos o «cósmicos» llama la atención la preferencia por la luz[12], relacionada con la creación poética (el estado «inefable» o «iluminado»), si bien surgen también con frecuencia el agua y la tierra[13] por ser a su vez elementos primordiales. La luz como iniciación, supone un regreso al origen, pues es el primero de los elementos creados según la Biblia y el primero en percibirse, según las teorías de Hawking sobre el *Big-Bang*[14]:

«La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.

«Dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas» (Génesis 1, 2-3).

La luz es por tanto, un camino de iniciación hacia el origen del orden cósmico. Esta ordenación cósmica, que, a partir de la luz, como iluminación permite el descubrimiento del mundo, aparece con diferentes formas en Paz (sol, llama, fuego) y es materia constante en David Huerta (*El jardín de la luz*, 1972) o Carmen Boullosa («Abierta»), mientras que Coral Bracho utiliza el símbolo de la luz (*Tierra de entraña ardiente, Zurgai*, 1994) en relación con los objetos, el tiempo o la muerte.

La luz y su opuesto, la sombra, se personalizan para ofrecer las dos partes reconciliadas del poeta (el yo y su reflejo, el yin y el yang) y convertirse en sema fundamental de la totalidad del mundo en Efraín Bartolomé (*Cuadernos contra el ángel*, 1987):

Este cuaderno pesa
Es pura luz
  Es pura sombra:
es mi sangre total cargada de sentido. (p. 396)
....
Tú me conoces
  Soy un poco de sombra herida por un alambre tenso.
Soy mis sentidos como un pozo en que la luz desciende
La luz es un panal que gotea sol
un sol que gotea luz
un árbol derramando su follaje cuajado de sentidos como
  un ave sus plumas.

[12] *Los ejemplos se repiten desde la poesía de los Contemporáneos a la de Sabines en* Horal *(1950) («Sombra no sé, la sombra/herida que me habita,/ el eco./....../ Estatua de luz hecha pedazos») pasando ya en los ochenta a «Trípticos» de* Giros de faros *en Alberto Blanco: «Las ruinas de la luz /sobre un mar estrellado// Del fuego recibe su paz el mundo» o el «Tiempo sin luz ni tacto» de Coral Bracho* (Peces de piel fugaz) *o «En el fondo de mí hay una luz pausada /.../ que construye bellos edificios, catedrales, laberintos..» de Antonio Deltoro* (¿Hacia dónde es aquí?).

[13] *A principios de los ochenta el agua se adopta todavía como materia cósmica que se describe y utiliza como símbolos más frecuentes la lluvia o la gota de agua. Del mismo modo entre los símbolos de tierra, será la piedra el más utilizado, mientras que el polvo o la aridez son constantes en la simbolización de México.*

[14] *Hawking relaciona la luz con la flecha del tiempo,* Historia del tiempo, *p. 51, fig. 2.7.*

El camino iniciático no es sólo un medio de conocimiento, sino también un intento de evasión que puede tener también otros símbolos. En los setenta, el camino iniciático o el paraíso se representan mediante referentes modélicos como es el caso del Amsterdam que observa David Huerta («Adefesio de Amsterdam» *Versión,* 1978), o bien Turquía como en el caso de Hernán Lavín Cerda en sus *Ceremonias de Afaf* (1979), paraísos que no logran evadir la angustia del hombre. De este modo la afirmación de una realidad cotidiana, que se aleja de la evasión, se une a una poética semejante a la poética del absurdo, y al tono surrealista precedente, para hacer su aparición en obras como *Incurable* (Huerta, 1987)[15] o *Por si las moscas,* Lavín Cerda, 1992).

Frente al absurdo y la desconexión del hombre con su entorno, la única salida es la evocación: Elsa Cross (1946) plantea en *Bacantes* (1982) una suerte de nostalgia ante los paraísos artificiales de Oriente, mezclado en la búsqueda de una nueva espiritualidad, que, en cierto modo recuerda el camino de Galta paciano (III, 11), si bien es más claro el sentido iniciático en *Canto Malabar,* 1987:

> Las mujeres te esperaban como un advenimiento,
> y llegaste con marihuana en los bolsillos,
> el cabello en desorden.

b) México

Tal vez la decepción ante el progreso y la imposible universalidad haga que el poeta torne al ámbito mexicano. Puede adoptar la propuesta política o reivindicadora, como es el caso de Josefina Morales, o bien la descripción de lo esencial mexicano, que tiende a una poesía intimista. El cambio, respecto a la etapa anterior, radica en el hecho de ser ahora lugares-símbolo, a la manera de una percepción sentimental o romántica en la que se elimina el carácter descriptivo para expresar la «sensación» interna del poeta, como es el caso de Verónica Volkow (1955) en *Popocatépetl* donde la impresión de destrucción se sugiere por el aislamiento de los elementos:

> Aquí entre las rocas empieza la tragedia,
> ....
> viento solitario que roma los peñascos,
> viento en todas partes,
> hasta en los poros de las piedras más chicas[16].

Por supuesto, el tema había surgido en poetas anteriores, como ocurre con *Imágenes para el fin del milenio* (1986) de Homero Aridjis. Lo pequeño

[15] *Respecto a* Incurable, *señalaba Thorpe Running, su adscripción a la poesía de la posmodernidad y la relación con la nueva crítica literaria francesa de Lacan y Derrida.*

[16] *De igual modo, reúne el tema mexicano de la muerte, en «Pachacámac»* (Litoral de tinta) *«en las costas del Perú», donde las conchas se arraciman en caminos de olas «a los que ya no regresan», como símbolo natural de la existencia:*

> *Tiene un primer rostro*
> *la muerte que remeda*
> *la vida como un eco.*



ocupa el espacio de la existencia en Mitla, lugar símbolo del mañana destruido, a la manera del viaje sin retorno de Juan Preciado:

> Señoras del presente y del olvido
> las hormigas recorren
> los espacios del silencio
> arrastrando grumos de vida
> hacia el mundo de las sombras (p. 9).

México se convierte en espacio mítico y puede abarcar un ámbito evocador como ocurre en *Chetumal Bay Anthology* (1983), de Luis Miguel Aguilar (1956), donde el espacio, si bien supone un regreso al lugar natal, al mundo de la infancia, es también un reencuentro con la muerte esencial del país. Elsa Cross, que añadirá a la evocación el sentido iniciático, plantea un comienzo desde «Niño jaguar», para recorrer los caminos mexicanos como caminos iniciáticos: «Palenque», «Chenkán», «Noche de San Miguel», «Los bebedores de pulque» (*Jaguar,* 1991).

Existe, por tanto, una dualidad en cuanto a la presencia del tema mexicano, un espacio que podríamos considerar como espacio mítico, y otro espacio evocador relacionado con la propia historia del poeta, de tal modo que se convierte en una poética confesional, como manifiesta Quirarte en «César Rodríguez Chicharro vuelve a casa». Si México se interioriza, la ciudad adquiere una transformación a favor de la casa, ámbito singular del poeta que se describe no tanto a través de los objetos (como ocurre en la vanguardia) sino a través de las sensaciones que los objetos o las personas provocan en el poeta. En el caso de Ulacia («La piedra en el fondo», *El río y la piedra,* 1989) la ciudad se contempla desde el hogar, para descubrir lo repetitivo y cotidiano frente a la muerte, que modifica el transcurso:

> Contemplo la ciudad iluminada,
> los coches que circulan,
> al adolescente que en una esquina
> se encuentra con su amada.

c) Símbolos y naturaleza

A lo largo de todo el siglo la mutabilidad del tiempo y del espacio ha originado la mayoría de las innovaciones poéticas. Pero ya a mediados e incluso comienzos de los ochenta, teorías como la ecología[17], plantean no tanto la mirada hacia el hoy o el pasado, cuanto la visión del futuro, con un cierto contenido de «fin de los tiempos», que abarca la amenaza de la desaparición de la existencia. La posmodernidad supone, a la vez, el cuestionamien-

[17] *No me refiero a la ecología política de la década del 70, ni tampoco a la llamada ecología capitalista, sino a la que J. Martínez Alier («Economía ecológica y ecología popular») define como ecología popular, coincidente —aunque no en todos los países— con la ecología natural.*

to de la verdad de la historia por una verdad parcial (que se transforma en la poesía en una búsqueda de lo cotidiano e individual).

La muerte, en el caso de México, aplicada a la muerte de los pueblos, guarda una singular relación con determinadas directrices del pensamiento ecológico. Coinciden en la idea de la desaparición del espacio vital sustituido por un espacio fantasmal, si bien llegan a esta idea partiendo de bases diferentes. La destrucción conlleva la desaparición del tiempo del hombre, y con él, la destrucción del transcurso. El mismo título que Homero Aridjis otorga a sus últimas producciones poéticas nos habla del concepto del fin de la historia: *Imágenes para el fin del milenio* (1986) y *Nueva expulsión del paraíso* (1990).

Sentido de un apocalipsis que puede llegar a ejemplificarse en la memoria de otros procesos históricos, paradigmas a su vez de la situación del hombre y de su paso temporal como en los *Cantos del despotado de Morea* (1991) de Hugo Gutiérrez Vega:

> Soñar una ciudad y despertarse
> viendo sólo su ruina.
> Soñar las calles,
> las activas gentes
> la tarde en que florecen los amores
> ....
> Saber que estuvo ahí,
> el tiempo que la niega se equivoca,
> (V., pp. 16, 17).

La preocupación por la destrucción de la naturaleza, como señala Ana Chouciño (p. 213) aparece de modo singular, en los ochenta, en *Los trabajos del mar* (1984) y *Miro la tierra* (1986) de José Emilio Pacheco. La búsqueda de una armonía que compense la acción destructiva del hombre llevará a la presencia cada vez mayor en el poema del animal como símbolo de lo natural y armónico. El animal supone un nuevo camino de conocimiento, un nuevo sistema de significaciones en la naturaleza[18]. Por ejemplo, la preferencia por el alción en José Luis Rivas (1950) (*Asunción de las islas,* 1992) o el tigre en la poesía de su predecesor Eduardo Lizalde (1929) (*El tigre en la casa,* 1970, *La zorra enferma,* 1974, *Caza mayor,* 1979, *Memoria del tigre,* 1983) y más específicamente en *Vencer la blancura* (1982) de Vicente Quirarte, donde el oso puede adquirir una multiplicidad de significaciones hasta centrarse en el animal como espejo del yo oculto, no exento de ironía («Teoría del oso»):

«Hoy otro cuida mis espaldas, mas no es etéreo, mudo ni invisible. Su fetidez en medio de la noche me recuerda la presencia de mi oso de la guardia».

[18] Uno de los primeros ejemplos está en «Alas» de Lugones, y será seguido por el «Arte de pájaros» de Neruda.



«Desde el principio fue el oso y fui con el oso y el oso fue conmigo[19] (...) Creí poseer todas las armas y ahora desconfío de este trofeo (...). Aquellas trampas infantiles, en cuyo fondo clavaba lápices agudos. El oso volverá y el bruto habrá de morir, ahogado en esta tinta»[20].

Por su parte, Alberto Blanco tiende a utilizar, desde finales de los 80, los animales como símbolos del sentimiento poético, como ocurre con su *Canto a la sombra de los animales* (1988) o con *El libro de los pájaros* (1990), donde el exceso de cuidado del pelícano, que le lleva a alimentar a sus polluelos «con su propio cuerpo», corre parejo con el poeta «que se saca la verdad del mismo pecho». Los peces serán a su vez verdaderas alegorías en la poética de Coral Bracho y sus *Peces de piel fugaz* (1977 y 1987). Son ellos quienes llevan al origen del ser, al lugar inaudito en el que la inocencia tuvo comienzo:

«...Región umbral de nostalgias reblandecidas, de palabras limpias y secas. Pero es la tierra de sal. Nadie que vuelva o que mida. Agua que drena en la incertidumbre y en el olvido remansos breves de mar.»

3. *Del presente al discurso de la memoria*

La importancia otorgada al espacio, que se produce como consecuencia lógica de la quiebra en los valores tradicionales y de la negación de una realidad trascendente, provoca que el tiempo esencial del siglo XX sea el del presente. Presente heraclitiano, concepto del tiempo en Bergson, un continuo devenir marcado por sus caracteres de imprecisión, versatilidad e irreversibilidad (la flecha del tiempo). Pero también modificación continuada del pasado a través del espejo del presente, lo que implica una imposible objetividad. En estos años, la conformidad con el tiempo sustituye a la lucha precedente contra el transcurso. Una aceptación que no elimina el fluir del tiempo sino que lo actualiza, como destaca Juan Malpartida: en la poesía de Manuel Ulacia «el presente, es la Gran Estación Central donde confluyen todos los trenes, (...) es el tiempo de la vitalidad y también de la muerte: nada pasa tan rápido como el presente, el tiempo que nunca termina de pasar porque su cualidad es la presencia» (p. 1.212).

Al igual que en la década anterior, el presente es el tiempo generador de la palabra poética, en el que se convocan el pasado como tiempo primigenio e iniciático y el futuro. Un tiempo mítico, como podemos ver en *Jaguar* (p. 21) de Elsa Cross, donde el poeta forma parte del cosmos:

> Las nubes lo cubren todo como en el sueño
> Pierdo sustancia,
> transcurro sin forma entre cerros dormidos.

[19] *Es frecuente esta referencia bíblica que ironiza lo religioso («oso de la guardia»), así como la parodia del Génesis implícita en el segundo párrafo.*

[20] *En su más directa versión «ecológica», el animal se plantea como oposición entre el mundo artificial y el mundo natural, símbolo de lo no contaminado, en «En la ciudad florece un ángel»* (Plenitud del tiempo, *1986) de Jaime Labastida: «El río es corriente de basura/ Qué ciervos vendrían hoy/ a beber los hilachos, los residuos».*

Coral Bracho y Jorge Esquinca, entre otros, participarán de esta preferencia por trascender el tiempo y reintegrarse en un comienzo iniciático. La creación poética se realiza en esta atemporalidad que se observa como vuelta al origen y que pervive en los poetas más jóvenes, como Aurelio Asiain —1960— («Como estas palabras», *República del viento):*

> ....y me absuelven
> estas palabras limpias, recobrada
> plenitud del principio,......

El presente, tiempo singular de todo el siglo, se transforma en tiempo detenido, a la manera de Vallejo, y puede otorgar cierta irrealidad, a menudo fantasmal, que más que constatar una presencia, denuncia la ausencia e incluso la incorporeidad, como ocurre en Mendiola («Los cuerpos viven/ una vida callada en el mundo encerrado de la casa»). Y puede ocurrir lo contrario, los muertos (carentes de transcurso) resucitan por el diario transcurrir del sol, y se incluyen, a su pesar, en el tiempo («Demasiado sol», *Nubes,* 1987):

> ellos olvidan
> y piden su olvido
> pero el sol levanta
> su calendario.

Si el tiempo detenido ocasiona la irrealidad, también favorece la presencia de la imagen. El poeta, incapaz de controlar el tiempo, ni siquiera mediante una suerte de análisis científico —núcleo, humus, borde, halo— e imposibilitado de manifestar su incorporeidad, define la «Percepción temporal» por la imagen: «una mosca camina en las paredes» (Coral Bracho). Del mismo modo la aprehensión del tiempo a través de una imagen espacial se reitera en los versos de Verónica Volkow («hay tardes en las que bostezan de sombra los zapatos») o Antonio Deltoro. Tiempo de lo cotidiano y lo cíclico que se detiene para ofrecernos una visión: «El día me encuentra en posición fetal, la noche a mi/ alrededor mueve sábanas como la luna al cielo» («Esqueleto del agua» *¿Hacia dónde es aquí?).*

El transcurso en los últimos años se contagia del discurso barroco del tiempo y se imbrica en el concepto de la muerte. Muerte que se relaciona a su vez con el proceso de la escritura y la memoria última. La muerte del padre llega a ser, como en Ulacia, un signo del desarraigo, una pérdida de la memoria y un amplio margen de olvido, como, por ejemplo, en Quirarte (*El ángel es vampiro*), para quien si la vida puede adelantarse o retrasarse «en este reino oscuro de relojes», «Sólo el tren y la muerte son puntuales» (p. 76):



La muerte es un caballo
que montamos a pelo
y la tinta más negra
se diluye en el aire
....
huracán que nos lleva
cuando menos pensamos
blando espejo del agua
donde inocente escribes
tu historia pasajera.

La angustia del hombre encara el olvido y trata de inscribirse en la historia, a veces con un resultado negativo, como explica David Huerta, para quien la riqueza del mundo, se sumerge en el «constante naufragio, /.../ Mundo de olvido, un revés negro, barnizado con los datos / de la proximidad» («Simulacro»).

Frente al olvido, a finales de los ochenta cobra importancia la biografía, en cierto modo un neorromanticismo definido por lo nostálgico. Se trata de recuperar cierta memoria, una reconciliación con el pasado que se manifiesta claramente a través del diálogo con el pretérito a menudo simbolizado por el padre o la madre y sus tiempos desajustados al tiempo del poeta. El pretérito se convierte en nostalgia de un tiempo mítico escenificado en el presente por medio de la imagen. Quirarte, Espinasa, Elsa Cross, Fabio Morábito o Gloria Gervitz (1947), entre otros muchos, muestran en su poesía esta recuperación de la memoria a través de un tiempo mítico. En «Muchacha en la playa junto a una palmera» (*El cardo en la voz*) Esquinca (1957), incluso llega a orientar hacia el futuro la respuesta insinuada en la pregunta del presente. De la interrogación actual, se orienta al porvenir, para retornar al presente en una imagen atemporal:

«¿Eres tú la sola mirada que se colma de azules bajo la sombra de las hojas?, ¿O será entonces la niña que bautiza lebreles con el movimiento de sus ojos? (...) «joven madre del niño dos veces nacido, bajo el signo de abril y nada de esto piensas; nada de esto imaginas ahora, en la playa, con el mar que gira en torno a tu cintura como el abrazo de Dios»

d) La escritura

El trabajo del poeta supone el proceso de nombrar el mundo, otorgar una realidad a la visión poética, que parte de la superación de una etapa basada en la mímesis a otra cuyo contenido es la imaginación (invención de la palabra).

El poeta crea desde el vacío, desde el silencio, pero la palabra es también un camino iniciático hacia el origen, un «regreso hasta callar un nombre» como señala Marcelo Uribe (*Las delgadas paredes del sueño*, 1987).

Como retorno y vuelta al origen, las palabras son una gestación: iluminan «la noche dolorosamente», y el poeta tiene que abrir su «verso para que entre por él todo el aire nocturno./ Para que entre por él la palabra que no se ha dicho aún /la bienvenida». Una palabra que supone a su vez el punto común con el amor, origen a su vez de la creación, como expresa Efraín Bartolomé-1950-(*Cuadernos contra el ángel*, 1987). Con él coincide Asiain para quien el erotismo, a través de los sentidos, se convierte en acto generador del verso («De qué modo se escriben los poemas»).De este modo la escritura adopta el símbolo erótico para hacer surgir el escenario poético.

Pero tal vez la escritura cobra un aspecto más novedoso a través de la parodia, que ya habíamos visto aparecer como crítica a la modernidad. La novedad surge a través de la traslación de sentido o la reescritura de textos sagrados o profanos en Alberto Blanco:» «De donde menos se espera salta la liebre: el espíritu sopla donde quiere» *(Cuenta de los guías*, p. 115).

Vallejo no escapa a la parodia: «Quiero escribir pero me salen lunas...un caballo lustroso me saca del atolladero» (Ibid.)

Si la reescritura supone una parodia del mundo literario, así mismo se parodia la teoría lingüística que abarca desde las definiciones al uso en los diccionarios: «Ballena» o «Animalia» (*Nueva expulsión del paraíso*) en Homero Aridjis, en Coral Bracho, Esquinca o Carmen Leñero, quien une a la definición el tono de la greguería: «Ombligo: capital de mi cuerpo donde tengo invertida la historia de mi abuelo» (p. 65). La definición supone al tiempo que un intento de nombrar nuevamente el mundo, la parodia de la teoría lingüística, que incluso puede abarcar a los movimientos más importantes de la misma. De algún modo se trata de buscar una nueva retórica que abarque diferentes códigos, tanto filosóficos, como culturales o semióticos. El mejor ejemplo lo tenemos en Pacheco en su «Ocaso de sirenas (sobre José Durand)» o su «Deconstrucción de Sor Juana Inés de la Cruz» (*El silencio de la luna*):

> El semestre se fue en desconstruir
> insondables sonetos de Sor Juana.
>
> Omitieron la historia (es triste siempre)
> y las hipótesis biográficas. El texto
> quedó aislado del mundo, sin relación
> más que consigo mismo,eco y espejo.
>
> Con tal vehemencia lo desconstruyeron
> que todo fue de nuevo página en blanco.



Este modo de retórica convive con la narratividad, el prosaísmo, la riqueza metafórica, la búsqueda de la sorpresa basada a veces en la propia ilógica del contenido (el «Solo tú eres cierta porque sueñas» de Quirarte). El desbordamiento en el proceso de nombrar el mundo en *Incurable* (D. Huerta), se contrarresta con el orden de los sonetos que podemos ver repetirse en Asiain o Quirarte. Se observa, por tanto, un regreso paródico, en el que el poeta analiza con una mirada crítica. Pretende no la destrucción sino la construcción de un mundo real, en ocasiones burlesco, pero también imaginario y maravilloso del poeta.

Últimas tendencias. Conclusión

Definir una generación como la del ochenta, puede resultar una tarea casi imposible; su multiplicidad de temas, variantes y estilos, hace casi inviable cualquier intento de demarcación.

Incluso resulta problemático separar las generaciones recientes, tal vez, porque, como afirma Sainz de Medrano, la confusión surge desde la misma vanguardia que antes del «68, Marcuse y el final de las utopías» ofrece un «nuevo sentido crítico que podríamos definir como cuestionamiento de los anteriores métodos de cuestionar bajo el signo del descreimiento» (p. 17).

A partir de los 90 y tras sucesos históricos fundamentales como la caída del muro de Berlín en el 89 y el golpe de Estado en Rusia en el 91, hacen que el sentido de lo imposible, lo que según Calinescu marca a la nueva generación, sea una constante frente al optimismo de las vanguardias. La nueva poesía puede verse más que nunca como un regreso que abandona la búsqueda.

Camino de regreso que atraviesa otra vez las zonas transitadas por la modernidad para llegar de nuevo al hombre. Frente a la violencia y el progreso mecanicista, la poesía se convierte en el paradigma de un nuevo humanismo que tiende en líneas generales a la reivindicación del ser individual del hombre, en una nueva ética que denuncia las actitudes de violencia, egoísmo o simulación. Situación que hace afirmar a Ulacia y Mendiola la novedad y «la irrupción de una poesía religiosa» que puede deparar «muchas sorpresas»a fines del siglo XX (p. VII).

Desde comienzos de siglo la ironía ha manifestado la vertiente deshumanizadora del hombre a través de una sátira en la que el autor cuenta con la complicidad activa del lector[21]. Sin embargo, también esta ironía eliminará los elementos deshumanizadores que arrastraba tras la vanguardia y llega a suavizarse en los últimos años, evitando la escisión y advirtiendo del absurdo y la distorsión del entorno.

[21] *«El arte lúcido y consciente que experimenta y juega, y que busca a la vez arrancar al lector de su papel pasivo y recabar por todos los medios su complicidad, tiene desde luego en la ironía a un óptimo valedor» (p. 24 Pere Ballart).*

Nueva poesía, en la que se tiende en líneas generales a un lirismo más intimista, frecuentemente menos social en su sentido estricto, pero más reivindicador del *status* del hombre en su ser esencial. Los personajes históricos, míticos, o ficticios[22] artistas o pensadores, son interpretados de modo singular en sus diversas significaciones. A pesar de estar activos aún el prosaísmo o la dureza expresiva, los autores a partir del 90 tienden en cierto modo a la evocación para recuperar el tiempo del pasado o el tiempo del origen y acercarlo en la escena dramática del presente. La evocación no impide el prosaísmo que se utiliza incluso como recurso lírico y que convive con una metaforización singularmente rica que en ocasiones roza lo maravilloso, como en Jorge Esquinca, o con la ironía de que hacen gala, pese a la diferencia generacional, José Emilio Pacheco, Vicente Quirarte, Carmen Leñero, Alberto Blanco, etc.

El tema más frecuentado es el amor, al que se puede dedicar todo el libro, como en el *Poema del fino amor* de Francisco Serrano. La búsqueda del placer origina un erotismo descrito con la mayor franqueza y centrado en la descripción de las sensaciones. Erotismo en el que, como novedad, se aporta la ironía o el tono desenfadado. Una suerte de rito orgiástico que puede abarcar desde el amor como transgresión a la norma, a la ironía o al amor como iniciación en el logro del gran todo, «ese sentirse envuelto y mecido por la totalidad de la existencia» (Paz. *La llama doble*...p. 220). Si Paz afirmaba la invención de la palabra, como sistema iniciático de la vuelta al origen, la invención del amor «es reinventar a la pareja original, a los desterrados del Edén, creadores de este mundo y de la historia» (Ibid.).

Esta visión totalizadora del amor encuentra tal vez una voz más personal en Esquinca, para quien el cuerpo de la amada es «huerto lavado, ruta desleída», una mística amorosa: «Ahora visto tu ausencia/esta prenda clara. Y mi voz se deshila como una laboriosa madeja entre las zarzas». Voz femenina en el misticismo amoroso, Elsa Cross utiliza la terminología religiosa en *Canto malabar* para expresar una suerte de iniciación amorosa: «¿Adónde me conduces /despojada del cuerpo?», camino que finaliza en la unión: «Mi ser se pierde en ti/ y en la raíz de tu nombre se libera» (p. 51)

De este modo, amor y palabra utilizan un nuevo sistema expresivo enraizado en la mística, una iniciación que otorga al poeta la posibilidad de generar el mundo.

Por último, si como señala Calinescu, la llamada posmodernidad no es sino un tipo de modernidad, y si ésta, en cierta medida, se fundamenta en una ruptura con el pasado, que confía en los logros del progreso,(de los que en cierta medida se burla o duda la llamada posmodernidad), el final

[22] *Robinson Crusoe, por ejemplo en la poesía de Francisco Hinojosa(1959),* Robinson perseguido y otros poemas, *1988.*



de la década del ochenta trae ya consigo una revisión, pero también una confirmación del pasado, en el que se buscan no tanto nuevas fuentes, como una nueva forma de expresión. O dicho en otras palabras: los poetas «saben que todo se ha dicho y hecho, que la originalidad consiste en hacer nuevo lo que ya existe en la tradición, o en todo caso, tal como la entendió Eliot: volver a la palabra original» (Ulacia, Mendiola, p. XI).

M.ª del Rocío Oviedo y Pérez de Tudela

Bibliografía

BALLART, PERE: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno.* Barcelona. Sirmio. Cuadernos Crema. 1994.

CALINESCU, MATEI: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo.* Madrid. Tecnos. 1991.

COSTA, RENÉ: «Para una poética de la antipoesía», en *Revista Chilena de Literatura,* nº 32, 1988.

CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, ANA: «Poesía en México desde 1960», en *La poesía nueva en el mundo hispánico.* Madrid. Visor. 1994.

DAUSTER: *The double strand. Five contemporary mexican poets.* Kentucky. The Kentucky University Press. 1987.

ECO, HUMBERTO: *Apostillas a El nombre de la rosa.* Barcelona. Ed. Lumen. 1984.

ESPINASA, MENDIOLA, ULACIA: *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana. 1972-1989.* México. El Tucán de Virginia eds. UNAM. 1990.

FERNÁNDEZ, TEODOSIO: «La poesía mexicana de las últimas décadas», en *Zurgai,* Bilbao, Junio 1994.

HAWKING, STEPHEN: *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros.* Barcelona, Crítica. 1988.

LYOTARD, FRAÇOIS: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber.* Madrid. Cátedra. 1984.

MALPARTIDA, JUAN: «Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morabito)». *Revista Iberoamericana.* Julio -diciembre. 1989, vol. LV nº 148-149, pp. 1.209-1.220.

MARTÍNEZ ALIER, J.: *De la economía ecológica al ecologismo popular.* Barcelona. Icaria. 1992.

NAVARRO, ELOY: «El mito de Prometeo en la generación del 14», en LUIS GÓMEZ CANSECO, ed: *Las formas del mito en la literatura hispánica del siglo XX.* Huelva. Servicio de Publicaciones. Universidad de Huelva. 1994

STANTON, ANTHONY: «Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea». Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos.* nº 501, mayo 1992.

PAZ, OCTAVIO: *Poesía en movimiento.* México. Siglo XXI. 1966.

— *Obra poética (1935-1988).* («Libertad bajo palabra»). Barcelona. Seix Barral. 1990.

— *La llama doble. Amor y erotismo.* Barcelona. Seix Barral. 1993.



SAINZ DE MEDRANO, LUIS: «La poesía hispanoamericana tras las vanguardias históricas». *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana.* Roma. Bulzoni ed. 1993.

SERRANO, FRANCISCO: *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual.* México. Dir. Gral. de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1992.

THORPE RUNNING: «Incurable de David Huerta. Una solución para la poesía de la posmodernidad». *Revista Iberoamericana,* nº 150, enero, marzo, 1990.

ZAID, GABRIEL: *Asamblea de poetas jóvenes de México.* México. Siglo XXI. 1980.

Poesía:

ARIDJIS, HOMERO: *Imágenes para el fin del milenio. Nueva expulsión del paraíso.* México. Joaquín Mortiz. 1990.

ASIAÍN, AURELIO: *República del viento.* Madrid. Visor. 1990.

BLANCO, ALBERTO: *Cuenta de los guías.* México. Era. 1992.

BRACHO, CORAL: *El ser que va a morir.* México. Joaquín Mortiz. 1982.

— *Tierra de entraña ardiente,* en *Zurgai,* Bilbao, junio 1994.

CERVANTES, FRANCISCO: *El libro de Nicole.*

CROSS, ELSA: *Bacantes.* México. Artífices. eds. 1982.

— *Canto malabar.* México. F.C.E. 1987.

— *Jaguar.* México. Eds. Toledo. 1991.

ESPINASA, JOSÉ MARÍA: *El gesto disperso.* México. UNAM. 1994.

ESQUINCA, JORGE: *Alianza de los reinos.* México. F.C.E. 1988.

— *El cardo en la voz.* México. Joaquín Mortiz. 1991.

GUTIÉRREZ VEGA, HUGO: *Cuando el placer termine.* México. Joaquín Mortiz. 1977.

— *Cantos del despotado de Morea.* Madrid. Verbum 1991.

HUERTA, DAVID: *El jardín de la luz.* México. UNAM. 1972.

— *Incurable.* México. Era. 1987.

LABASTIDA, JAIME: *Plenitud del tiempo.* México. Siglo XXI. 1987.

LAVÍN CERDA, HERNÁN: *Ceremonias de Afaf.* México. UNAM. 1979.

LEÑERO, CARMEN: *Birlibirloque.* México. F.C.E. 1987.

MENDIOLA, V. M: *Nubes.* México. FCE. 1987.

MORABITO, FABIO: «Poemas inéditos» en *Zurgai,* Bilbao, junio 1994.

MORALES, JOSEFINA: *Bajo la lluvia.* México. UNAM. 1990.

PACHECO, JOSÉ EMILIO: *Desde entonces (Tarde o temprano).* México. FCE. 1983.

— *Ciudad de la memoria.* México. ERA. 1991.

— *El silencio de la luna.* México. ERA. 1994.

QUIRARTE, VICENTE: *El ángel es vampiro.* México. Eds. Toledo. 1991.

RIVAS, JOSÉ LUIS: *Asunción de las islas.* México. UNAM. 1992.

SHELLEY, J. A.: *Abuso de poder.* México. s. XXI. 1987.

ULACIA, MANUEL: *Origami para un día de lluvia.* Valencia. Pretextos. 1991.

URIBE, MARCELO: *Las delgadas paredes del sueño.* México. F.C.E. 1987.

VILLORO, CARMEN: *Delfín desde el principio.* México. UNAM. 1993.



Octavio Paz en México

Pocas veces en la historia de la literatura de lengua española se ha dado el caso de una obra como la de Octavio Paz, que haya alterado no sólo el curso de la literatura escrita en castellano sino también el de otras lenguas. Se podría decir que ésta, vista en su totalidad, es fundamental para entender el camino que han seguido la poesía y el pensamiento literario en lengua española en este siglo. Posiblemente uno de los motivos que ha hecho que esa obra tenga la importancia que tiene ha sido su carácter universal.

El poeta mexicano, desde sus inicios, asumió una postura crítica ante la tradición literaria. Para ello entabló una serie de diálogos con algunas de las voces más significativas del mundo, logrando, de esta manera, insertar muchas de las características de las mismas a las de la lengua española. Este fenómeno se dio desde un principio tanto en su obra crítica como en la poética. Ya en su producción de los años treinta dialoga con los poetas más importantes de la poesía de lengua española de aquel momento (Juan Ramón Jiménez, los poetas de la Generación del 27, los de *Contemporáneos* y Pablo Neruda), así como también, con las de los poetas de los siglos de oro (San Juan, Quevedo, Sor Juana). Con ello reafirma la unidad en la poesía en lengua española. Por otra parte, ya desde entonces se puede observar su atracción por obras de autores ingleses, alemanes y franceses. En los años cuarenta, Paz absorbe las lecciones que habían dado tanto los poetas del modernismo norteamericano (T.S. Eliot, Ezra Pound y William Carlos Williams, entre otros), como algunos de los surrealistas (André Bretón y Benjamin Péret). Con este fenómeno, el poeta hace que su obra forme parte del cuerpo de la gran tradición occidental. Asimismo, en un intento de buscar la identidad de lo mexicano, Paz concilia, tanto en sus ensayos como en su poesía, los pasados precolombino e ibérico de nuestra cultura. A partir de la década de los años cincuenta, hace

una lectura cuidadosa de la poesía del Lejano Oriente y del arte y literatura de la India. Con ello convierte su obra en el espacio literario donde Occidente y Oriente *convergen* y *divergen* en un arte combinatoria verdaderamente extraordinaria. Su relación con Oriente transforma, a partir de este momento, toda su escritura. Tanto en los libros escritos en esta década como en las siguientes, ya sean éstos en prosa o en verso, las civilizaciones asiáticas van a ser una constante referencia. A partir de entonces, Paz logra también contemplar Occidente como un todo.

Esta forma de establecer diálogos obedece a una poética de la conciliación de los contrarios que aparece reflejada en todos los géneros que Paz ha practicado, así como también, en todos los aspectos de su creación. Si Paz ha tenido la capacidad de absorber a autores antiguos y modernos de los cuatro puntos cardinales del planeta, su obra ha sido a la vez incorporada a las otras tradiciones literarias, convirtiéndose así en uno de los cruces de caminos más significativos del siglo XX.

★

El impacto que ha tenido la obra de Paz en el desarrollo de la literatura, el pensamiento y el arte en México, ha sido inmenso. Dada la variedad de géneros y la extensión de la misma, es difícil referirse en pocas páginas a la incidencia que ha tenido en México. Sin embargo, me referiré a cinco momentos en los que el poeta y su obra han jugado un papel definitivo en la historia de la literatura mexicana. El primero de ellos, corresponde a sus años de formación, es decir a aquel período que culmina en 1943, en que el poeta abandona México para radicar en Estados Unidos y Francia; el segundo corresponde a los siete años en que Paz vive en México después de pasar nueve años en aquellos países; el tercero, a los años que vive en Francia y la India; el cuarto a su participación en la vida cultural de México a partir del momento en que renuncia a su cargo como embajador en la India, y el quinto a partir del momento que le otorgan el Premio Nobel a la fecha.

★

El impacto de la obra de Paz en México durante su primer período creativo es más importante de lo que uno pueda imaginar. Entre 1932 y 1943, Paz publica siete libros de poesía[1] y un buen número de notas, textos y ensayos en revistas de la época, la mayoría de ellos recopilados en su libro *Primeras letras*[2]. Tanto los libros de poemas como los ensayos escritos en esos años revelan la voluntad de Paz por encontrar una voz y formular

[1] *Los libros que Paz publica son los siguientes:* Luna silvestre, *México, Fábula, 1933;* ¡No pasarán! *México, Simbad, 1936;* Raíz del hombre, *México, Simbad, 1937:* Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España, *Valencia: Ediciones Españolas, 1937:* Bajo tu clara sombra (1935-1938). *México: Letras de México, 1941;* A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones, *México: Compañía Editora y Librería ARS. 1942.*

[2] *Octavio Paz,* Primeras letras (1931-1943), *Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México, 1988.*



una poética, cosa que logra a su regreso de España en 1937. En un momento en que una parte de la literatura de la lengua parecía tomar un camino dependiente de las ideologías políticas, el joven Paz termina por optar después de la experiencia española —gracias al contacto que establece con algunos poetas republicanos—, por un camino independiente. Eso se puede observar, por ejemplo, en la serie titulada «Vigilias: Diario de un soñador»[3], o en los ensayos «Poesía mexicana moderna»[4] y «Poesía de soledad, poesía de comunión»[5]. De los textos citados, me limitaré a recordar algunas características de los dos últimos. En «Poesía mexicana moderna», Octavio Paz rechaza el empleo de la palabra como «medio de expresión» y propone la búsqueda de la «palabra original», por oposición a la palabra «personal». También se decide por una poesía que esté cimentada en una experiencia vivida. Para él, la escritura antes de ser un ejercicio de expresión, es una actividad vital: es una de las formas de la comunión. El amor, la poesía y la experiencia de lo sagrado recuperan al «hombre adánico, anterior a la escisión y a la desgarradura». La experiencia de la poesía, además, transporta al hombre a «la otra orilla». De ahí que la poesía tenga la capacidad de transformar al hombre, al mundo y a la sociedad»[6]. En «Poesía de soledad, poesía de comunión» Paz se asume desde otra perspectiva, como poeta crítico. En él no sólo redescubre una tradición literaria, sino que también la reinterpreta y la reinventa[7]. En ese ensayo, antecedente sin duda alguna, de su libro *El arco y la lira,* el poeta mexicano genera una serie de dicotomías donde sitúa la tradición con la que dialoga. Cada una de las partes opera críticamente en relación a la otra[8]. Este texto es fundamental para comprender su teoría de la conciliación de los contrarios. Allí las dicotomías poder-contemplación, magia-religión, soledad-comunión, inocencia-conciencia, se concilian en la búsqueda de la experiencia del absoluto. En ese texto, estas dicotomías son encarnadas a través de los poetas con los que establece diálogo, pertenecientes a la tradición que ha reinterpretado y reinventado. Esta postura crítica será fundamental no sólo para entender el desarrollo de su propia obra, sino también de la literatura en México en el presente siglo.

Otros dos hechos que dejan una enorme huella en la cultura mexicana son su participación tanto en la revista *Taller y* en la antología de la poesía moderna en lengua española *Laurel.* En 1939, Octavio Paz toma la dirección de la revista *Taller,* que hasta ese entonces había estado al cargo de Rafael Solana. En ella logra integrar la nueva generación mexicana con la española recién emigrada. En esa publicación, los jóvenes establecen un puente con las generaciones anteriores, pero también se definen ante ellos. En las páginas de dicha publicación los nombres de García Lorca, Moreno Villa, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Carlos Pellicer, Rafael Alberti, Xavier

[3] Ibíd., *pp. 63-108.*
[4] *En:* Las peras del olmo, *Barcelona: Seix Barral. 1971, pp. 11-33.*
[5] Ibíd., *pp. 95-106.*
[6] *Klaus Müller-Bergh, «La poesía de Octavio Paz en los años treinta». En* Octavio Paz, *edición de Alfredo Roggiano, Madrid, Espiral/ figuras, 1979, pp. 56-57.*
[7] *T. S. Eliot,* Selected Essays. *Nueva York: Harcourt, Brace and World, Inc, 1964, p 18.*
[8] *Sobre este asunto me ocupo en el libro que estoy por terminar sobre el poeta mexicano.*

Villaurrutia, José Bergamín, Emilio Prados, Alfonso Reyes, Luis Cardoza y Aragón, aparecen junto a los de Efraín Huerta, José Revueltas, Rafael Solana, Andrés Henestrosa, Ramón Gaya, Juan Gil, Albert, María Zambrano, entre otros. También *Taller* publica traducciones de Rimbaud y T.S. Eliot[9], confirmando así la voluntad de diálogo con otras tradiciones. Otro hecho importante es su participación, junto con José Bergamín, Xavier Villaurrutia, Emilio Prados y Juan Gil, Albert, en *Laurel*[10], la cual fue la primera antología moderna en la que se intenta incluir a los mejores poetas de la lengua. Ambos proyectos reflejaron el empeño de Paz y sus compañeros de visualizar la poesía y la literatura escrita en castellano como un todo.

★

No va a ser sino en la década de los años cincuenta cuando la obra de Paz va a tener una nueva e importante repercusión en la vida cultural de México. Hay que recordar que el poeta va a vivir fuera del país entre 1943 y 1953. Durante esos años de estancia en Estados Unidos, Francia, India y Japón[11], Paz asimila críticamente las tradiciones literarias de cada uno de esos países, las cuales aparecerán reflejadas en los distintos géneros de su obra[12]. Hay que recordar que si bien su participación en la vida cultural antes de 1943 fue muy activa, en el momento que abandona México su presencia disminuye considerablemente. En esos años, a pesar de trabajar como diplomático en París, su obra es silenciada en el medio literario mexicano. Con la excepción de algunos artículos que aparecen en algunas revistas del país[13], durante ese período Paz publica principalmente en Francia y Argentina[14]. No será sino en el inicio de la década siguiente

[9] *En el mimo ensayo, Paz dice: «Entre los suplementos dedicados a autores modernos hay uno que fue, como el de Rimbaud, una definición: Poemas de* T.S. Eliot *(abril-mayo de 1940). Es una antología de las traducciones de Eliot hecha por Bernardo Ortiz de Montellano.Como en el caso de Rimbaud fue la primera que se publicó en castellano y sigue siendo, para mi gusto la mejor. Incluye la excelente versión del* Canto de Amor de J.A. Prufrock *de Rodolfo Usigli, la de* Tierra Baldía *de Ángel Flores, la de* Miércoles de Ceniza *de Ortiz de Montellano, la de* Los Hombres Huecos *de León Felipe y algunas otras. La publicación de Eliot tuvo la misma significación que la de Rimbaud: nuestra «modernidad», quiero decir, nuestra visión de la poesía moderna —sobre todo: de la poesía en y ante el mundo moderno— era radicalmente distinta a la de la generación anterior»* . Ibíd., *p. 101.*

[10] *Hay que recordar que dicha antología fue encargada por José Bergamín, que entonces dirigía la editorial Séneca.*

[11] *Entre 1944 y 1945 Octavio Paz vive en Estados Unidos, primero en San Francisco, después en Nueva York; entre 1946 y 1951 vive en París y entre 1951 y 1953 en Ginebra, Nueva Delhi y Tokio.*

[12] *En varios ensayos que recopilaré próximamente en un libro me ocupo de esto.*

[13] *Según el crítico Enrico Mario Santí, Paz publica una serie de artículos importantes en la revista* Mañana *entre abril y junio de 1945. También publicará en* Letras de México vol. 5. núm 1.161, octubre de 1945, *su conocido ensayo «Estela de José Juan Tablada» y «Tamayo en la pintura»* (México en la cultura, 21 de enero de 1951, p. 16). *(En el prólogo de Enrico Mario Santí a* Libertad bajo palabra, *Madrid: Cátedra, 1988.)*

[14] *En ese período Paz publicará algunos poemas en Francia en revistas como* Fontaine *y* La Nef. *También será colaborador de la revista* Sur.



cuando su obra vuelve a tener una repercusión notable en México. En 1949, Paz publica *Libertad bajo palabra;* al año siguiente, *El laberinto de la soledad* y en 1951, *¿Águila o sol?* Dos años después el poeta regresa a la capital mexicana. Aquí lanzará otros volúmenes más: *Semillas para un himno* (1954), *El arco y la lira* (1956), *Las peras del olmo* (1957), *Sendas de Oku* (1957), *Piedra de Sol* (1957), *La estación violenta* (1958) y la primera edición completa de *Libertad bajo palabra* (1960). La influencia que han ejercido esos libros representa una ruptura en la historia de nuestra literatura. Con la publicación de los mismos, la poesía, crítica y pensamiento inician una nueva fase en nuestra historia literaria. Gracias a ellos, se puede hablar de un antes y un después. A partir de ese momento la voz de Paz se convierte en la presencia más importante de México en esta segunda mitad del siglo.

Un libro que en sus dos distintas ediciones, modificadas y aumentadas, sorprenderá a los lectores, es *El laberinto de la soledad,* escrito en París entre 1948 y 1949 y publicado por primera vez en 1950. Como bien señala Enrico Mario Santí en el prólogo del mismo para la edición de la editorial Cátedra, *El laberinto de la soledad* pertenece a aquella tradición ensayística preocupada por la identidad nacional, la cual se dio en toda Europa durante el siglo XIX, y que germinó en el continente americano principalmente en el XX[15]. Con una capacidad sincrética que sólo logra la poesía, Paz interpreta distintos aspectos del ser del mexicano. Esta obra ha tenido una influencia fundamental en la formación del pensamiento de distintas generaciones de escritores e intelectuales.

Con la aparición de los libros de poesía *¿Águila o sol?, Semillas para un himno, Piedra de Sol, La estación violenta* y las dos ediciones de *Libertad bajo palabra,* a lo largo de la década de los años cincuenta, Octavio Paz se sitúa, dentro del contexto de la lengua española, como uno de los poetas más importantes del siglo. Muchas de las lecciones que Paz absorbería de las tradiciones de lengua inglesa, francesa o las orientales, a través de su obra, llegan a varias generaciones de poetas. La poesía en México, a partir de la década de los cincuenta, es deudora de su obra. Figuras como Marco Antonio Montes de Oca, Ramón Xirau, Tomás Segovia, Homero Aridjis y las nuevas generaciones, han dialogado constantemente con esos libros.

La publicación de *El arco y la lira* fue otro hecho fundamental. En un momento en que las vanguardias históricas entran en conflicto, Paz elabora quizá la poética más importante que hasta entonces se había escrito en lengua española en la modernidad. Con una postura crítica reflexiona sobre lo que es el poema, la revelación poética y las relaciones entre poesía e historia. Todas las lecciones que le han dado los clásicos españoles, las vanguardias históricas y las tradiciones francesa, inglesa y las orientales,

[15] *Octavio Paz,* El laberinto de la soledad, *Madrid: Cátedra, 1993.*

encarnan en ese libro. Además hay que señalar que tanto el pensamiento del budismo y del taoísmo como el de Hegel y Heidegger ayudaron a Paz a gestar esa poética. Si en *El laberinto de la soledad* Paz medita sobre el ser del mexicano, aquí lo hace sobre el ser de la poesía, la cual es para él, trascendencia, revelación, camino. El poeta mexicano concibe su poética a partir de la conciliación de los contrarios, característica que va a estar presente en todos los géneros practicados por el poeta. Incluso se podría decir que esa poética constituye la lógica interna del texto, así como también representa la forma en la que el poeta entiende la realidad.

Si en *El arco y la lira,* Paz elabora una poética que abriría innumerables caminos, en los distintos ensayos que incluye en *La peras del olmo,* medita sobre poesía, literatura y pintura. Los ensayos que aparecen en la primera parte del volumen («Sor Juana Inés de la Cruz», «Estela de José Juan Tablada», «El lenguaje de Ramón López Velarde», «La poesía de Carlos Pellicer» y «*Muerte sin fin*») han sido fundamentales para la crítica dedicada a la poesía mexicana. En los que aparecen en la segunda parte, el poeta combina sus reflexiones sobre poesía, pintura y cine. Muchos de ellos influyen de una manera definitiva a los poetas que empiezan a publicar a partir de la década de los años cincuenta. Por ejemplo, el ensayo titulado «El surrealismo» genera en México una relectura del movimiento francés y con ello, una vuelta al mismo. Referirse a la presencia del surrealismo en México durante esos años, sería motivo de un estudio. Dentro del contexto mexicano muchos poetas que empiezan a publicar en aquellos años asimilarían muchas de las lecciones que daría el movimiento. Me refiero a aquella genealogía que va de Marco Antonio Montes de Oca a Homero Aridjis. El impacto del surrealismo en aquellos años, también estuvo fortalecido por la trascendencia que tuvo la obra de teatro *La hija de Rappaccini,* que Paz escribió para el grupo «Poesía en voz alta», en el cual colaboraron, entre otros, Juan Soriano y Leonora Carrington[16]. En esa obra Paz utiliza como intertexto el cuento de Hawthorne, sin embargo lo transforma gracias a la lectura que había hecho de los surrealistas.

Otro ensayo importante en *Las peras del olmo*, es «Tres momentos de la poesía japonesa». Ese texto, unido a los poemas que Paz titularía *Piedras sueltas,* a las traducciones que hace en colaboración con Eikichi Hayashiya de los poemas de Matsuo Basho, y al ensayo sobre Tablada, hace que las formas japonesas vuelvan a aparecer en la poesía mexicana como una constante[17]. La cantidad de poetas que han escrito Hai-kus, desde aquel entonces, es enorme.

Las peras del olmo también fue significativo por la resonancia que tendrían los ensayos dedicados a las artes plásticas. Hay que recordar que hasta esos años, la pintura mexicana estaba dominada, en gran medida,

[16] *Fue representada por primera vez el 30 de julio de 1956 en el Teatro del Caballito, en la Ciudad de México. Esa obra, según el propio Paz en las notas a sus* Poemas (1935-1975), *es una adaptación de un cuento de Nathaniel Hawthorne, el cual, a su vez tiene orígenes en el texto* El sello del anillo de Rakshasa. *de un poeta del siglo IX, llamado Vishadatta. El grupo Poesía en Voz Alta presentó obras de Ionesco, T.S. Eliot, Elena Garro y Jean Genet.*

[17] *Hay que recordar que el primero que lo hizo en lengua española fue Tablada.*



por la estética de los grandes muralistas. La publicación de algunos textos sobre Tamayo, Soriano y Coronel ayudarían a que esas obras empezaran a ser valoradas. La presencia de Paz en la década de los años cincuenta, sin duda alguna, influye en el destino de la cultura en México en la segunda mitad del siglo XX.

★

En 1960, el poeta vuelve a dejar México por diez años. En esa década el poeta escribe una enorme cantidad de libros de poesía y crítica. Como en el período anterior, todos los géneros que practica están interrelacionados. Lo que Paz propone en teoría aparece elaborado en su poesía. Esa etapa está relacionada con los lugares donde vivió el poeta y el tipo de lecturas que hizo. Los dos primeros años de su estancia fuera del país, Paz trabaja en París como funcionario de la embajada de México. Allí se reencuentra con sus viejos amigos surrealistas. En 1962 es nombrado embajador en la India, lugar en el que permanecerá hasta 1968, en que renuncia al servicio exterior como protesta ante la matanza de Tlatelolco. A partir de esa fecha pasará casi dos años como profesor en Estados Unidos dando cursos en las universidades de Pittsburg, Austin y Cambridge. En todos esos años restablece el diálogo con las tradiciones francesa, inglesa y española, se sumerge de lleno en el pensamiento, poesía y arte del Lejano Oriente y de la India, e inicia el diálogo con dos poetas de lengua portuguesa: Fernando Pessoa —a quien traduce— y Haroldo de Campos. Simultáneamente, Paz lee a algunos pensadores y lingüistas como Lévi-Strauss, Saussure y Jackobson, quienes le ayudan a meditar sobre el lenguaje. En todo este período, Paz escribe y publica una serie de libros de importancia que representan dentro de su obra una ruptura. Desde la escritura de *Salamandra* (1958-1961), se puede observar que el poeta ha reinventado una tradición poética que es fundamental para toda su escritura en estos años. Me refiero al diálogo que establece con aquel linaje de poetas que inicia Mallarmé en Francia, pasa por el cubismo y la poesía de algunos poetas del continente americano como Vicente Huidobro y e.e. cummings y desemboca en la obra de los poetas concretos brasileños[18]. Ya en *Salamandra*, manteniendo un estrecho vínculo con el surrealismo, Paz elabora, gracias a Mallarmé, un tipo de poesía en el cual las palabras aparecen diseminadas en la página. La palabra escrita y el espacio en blanco se convierten a partir de este momento en relaciones dicotómicas. El espacio en blanco significa tanto como la página. Este mismo fenómeno aparecerá en muchos de los poemas de *Ladera Este (1962-1968)*. Sin embargo, allí los intertextos fundamentales van a ser la poesía de lengua inglesa y las

[18] *Hay que recordar que Octavio Paz escribirá el ensayo «Los signos en rotación» de su libro* El arco y la lira *en la década de los sesenta. Allí el poeta se refiere ampliamente a la lectura que hace de Mallarmé.*

tradiciones orientales. De la primera, Paz absorbe la lección de los poetas meditativos, de la segunda, el pensamiento del budismo y del taoísmo, la noción del tiempo, el paisaje y el arte, así como también, la noción de signo, que más tarde aparecerá en libros como *Blanco* (1967), *Topoemas* (1971). En *Blanco,* Paz concilia la lectura que hace del poema de Mallarmé *Un coup de dés y* el pensamiento tántrico de la India. En los *Topoemas* las lecciones de Mallarmé, Apollinaire, Huidobro y la poesía concreta brasileña con los fundamentos de la escritura del Lejano Oriente, es decir, el ideograma. En *El mono gramático* (1974), el surrealismo, la poesía meditativa inglesa y el pensamiento y arte orientales.

Muchos de los planteamientos de la poética que se percibe en los libros citados están ampliamente desarrollados en los ensayos que escribe en esos años. La serie de textos incluidos en libros como *Cuadrivio* (1965), *Corriente alterna* (1967), *Puertas al campo* (1966), *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968), *Conjunciones y disyunciones* (1969), *Traducción: literatura y literalidad* (1971), *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1973), *El signo y el garabato* (1973), culmina en la escritura de *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1974). Los temas que trata en ellos son diversos: literatura, poesía, arte, antropología, así como también poética. Por ejemplo, en *Cuadrivio* reúne cuatro textos sobre poesía, dedicados a Rubén Darío, Ramón López Velarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. Esos ensayos han sido fundamentales para la crítica literaria, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Lo mismo se puede decir de las notas y estudios incluidos en *Puertas al campo* —recogidos recientemente en las *Obras Completas*[19]. En todos los libros mencionados se puede observar el interés del poeta mexicano por el fenómeno de la conciliación de contrarios. Esto se observa tanto en la lectura que hace del pensamiento primitivo de los indios del Brasil, a través de obra de Claude Lévi-Strauss, como en las relaciones que establece en *Conjunciones y disyunciones* entre Occidente y Oriente.

En todo este período se puede observar una renovación tanto poética como teórica. Este proceso va a culminar en la escritura de *Los hijos del limo.* Allí se explica, como él mismo lo dice, «desde la perspectiva de un poeta hispanoamericano el movimiento poético moderno en su relación contradictoria con lo que llamamos modernidad». Es importante recordar que Paz, en esa obra, se sitúa dentro de la tradición moderna occidental como un interlocutor, pero también es necesario señalar que el poeta medita sobre la tradición occidental desde Oriente, desde la otra *ladera.*

Un libro importante publicado en 1971, es *Traducción: literatura y literalidad.* En él Paz desarrolla su teoría sobre la traducción, la cual fundamenta

[19] *Octavio Paz,* Obras Completas, *Barcelona: Círculo de lectores, 1991 y México: F.C. E., 1994.*



la enorme cantidad de traducciones de poesía que haría en aquellos años y que aparecieron publicadas en *Versiones y diversiones*[20]. En ese volumen incluye poemas de poetas ingleses, franceses, norteamericanos, nórdicos, portugueses, chinos y japoneses[21]. Ese libro tuvo una importancia enorme no sólo por el impacto que tendrían los poemas que traduce en su propia obra, sino también por haber dado a conocer al lector mexicano, y por extensión al de lengua española, una cantidad de voces poéticas extraordinaria.

También en esos años, Paz escribe una serie de ensayos sobre pintura que aparecerán publicados en sus libros *Corriente alterna* (1967), *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1973), *El signo y el garabato* (1973). Entre ellos menciono: «Lenguaje y abstracción» (1959) dedicado a la pintura abstracta, «Un pintor peruano: Fernando Szyzslo» (1959), «Ante la muerte de Wolfgang Paalen» (1960), «La semilla» (1964) —donde se ocupa del arte primitivo—, «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo» (1965), «La invitación al espacio: Adja Yunkers» (1972). En esos textos, una vez más, Paz va a reafirmar un arte ligado a las corrientes internacionales, pero también las características regionales o nacionales que lo hacen único. Referirme a esos ensayos ocuparía páginas y páginas. Sin embargo, hay que decir que su labor como crítico de arte ha sido determinante no sólo en México sino en la historia del arte.

★

Al renunciar Paz como embajador de México en la India, después de los acontecimientos del 68, se empieza a gestar en su vida una nueva etapa. Si hasta este momento el poeta se había dedicado principalmente a escribir poesía, traducciones, crítica literaria, de artes plásticas, y sobre otros temas como los que aparecen en *El laberinto de la soledad y Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, ahora, reafirmando su

[20] Versiones y diversiones. *México: Joaquín Mortiz, 1974.*

[21] *John Donne, Andrew Marvell, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, André Breton, Paul Eluard, Ezra Pound, William Carlos Williams, Hart Crane, Henri Michaux, René Char, George Schéhadé, Elizabeth Bishop, Charles Tomlinson, Lysander Kemp, György Somlyó, Fernando Pessoa (y tres de sus heterónimos), Harry Martinson, Artur Lundkvist, Gunnar Ekelöf, Erik Lindegren, Hi Kang, Lieu Ling, Han Yu, Lieu Tsang-Yue, Wang Wei, Li Po, Tu Fu, Su Tung-Po, Fou Hinam, Yüan Chief, Tch'en T'ao, Fan-Kei; Kakinomoto Hitomaro, El monje Manzei, Ariwara no Narihira, Emperador Yozei, Emperador Uda, Anónimo, Kino Tsurayuki, Ono no Lomachi, Burnya Yasuhide, Izurn; Shikibu, Noin Hoshi, Tsumori Kunimoto, El monje Saigyo, Fujiwara no Sadaie, Reize Tamehide, Yamazaki Sokán, Arakida Moritake, Matsunaga Teitoku, Nishiyama Soin, Matsuo Basho, Enamoto Kikaku, Mukai Kyorai, Kawai Sora, Hatori Ransetsu, Yosa Buson, Oshima Ryota, Kobayashi Issa, El monje Ryokan, Masaoka Shiki, Takahama Kyoshi.*



independencia ante el Estado, va asumir una postura crítica que se verá reflejada tanto en los diferentes libros que escribe sobre política como en el papel que desempeña al dirigir primero la revista *Plural* y más tarde *Vuelta.* Paralelamente, Paz continuará su labor en los campos en que antes había incursionado.

A partir de la década de los años setenta el poeta publicará varios libros donde analiza el extraño rostro del Estado mexicano, las burocracias, las relaciones entre poder y sociedad, el fenómeno de los totalitarismos, el las ideologías, los problemas de las democracias. Me refiero a obras como *Posdata*[22]. *El ogro filantrópico: historia y política*[23], *Tiempo nublado*[24], *Pequeña crónica de grandes días*[25].

En todos esos libros Paz hace una reflexión aguda, inteligente, profética, sobre temas mundiales y nacionales relacionados con la historia, la política y lo social. Si bien esos libros, dentro del panorama mexicano, han creado en las últimas décadas en muchos sectores de la sociedad civil una consciencia crítica que años antes no existía, así como también una escuela de pensadores, dentro de las esferas del poder, pareciera que lo que dice Paz en ellos nunca hubiera sido tomado en cuenta. De haberlo hecho, la situación de México en el presente sería distinta. Tal vez el país, como algunas otras naciones del universo hispánico, habría logrado crear una democracia plena.

En 1971, un grupo de escritores encabezado por Paz funda la revista *Plural*[26], la cual aparecerá mensualmente hasta 1976. en que ciertos grupos del Estado presionan para que se termine la publicación. En dicha revista aparecieron textos, poemas, ensayos, reflexiones críticas sobre literatura, arte y política, de las voces más importantes de la lengua, así como también de otras tradiciones literarias. Ese mismo año en que *Plural* es cerrado, Paz y su grupo, reafirmando las libertades del arte y de la crítica, fundan la revista *Vuelta*[27]. A diferencia de la revista anterior esta publicación, al no depender económicamente de un periódico, asume una postura más definida. Desde que se fundó ha sido uno de los órganos más importantes de la lengua donde se han debatido ideas, estéticas, puntos de vista. *Vuelta* ha pertenecido, en sus veinte años de aparición mensual, a aquella genealogía de revistas de lengua española *(Revista de Occidente, Sur* y *Mundo Nuevo)* que en este siglo lograron ser el puente entre las distintas literaturas que componen el gran mosaico de la tradición en lengua española, entre las diferentes tradiciones literarias del mundo, entre generaciones, entre crítica y literatura, entre pensamiento y creación artística. El proyecto ha sido muy claro: publicar en México las mejores voces del mundo y dar al mundo la mejor escritura realizada en México.

[22] *O. P.* Posdata, *México: siglo XXI. 1970.*

[23] *O. P.* El ogro filantrópico, historia y política *(1971-1978) México: Joaquín Mortiz, 1979.*

[24] *O.P.* Tiempo nublado, *Barcelona: Seix Barral, 1983.*

[25] *O.P.* Pequeña crónica de grandes días, *México: F.C.E., 1990.*

[26] *Los integrantes de la revista* Plural *fueron Octavio Paz, Kazuya Sakai, Danubio Torres Fierro, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Alejandro Rossi, Tomás Segovia, Gabriel Zaid. Dicha revista era la publicación mensual del periódico* Excelsior, *cuyo director fue hasta 1976 Julio Sherer.*

[27] *El grupo original estuvo formado por Octavio Paz, José de la Colina, Salvador Elizondo, Alejandro Rossi, Kazuya Sakai, Tomás Segovia y Gabriel Zaid. A lo largo de los años el grupo ha aumentado. Menciono tan sólo algunos nombres; Enrique Krauze, Ulalume González de León, Julieta Campos, Aurelio Asiain, Fabienne Bradu, Adolfo Castañón, Christopher Domínguez, Hugo Hiriart, Eduardo Milán y Guillermo Sheridan. La revista cuenta con un amplio consejo de colaboradores.*

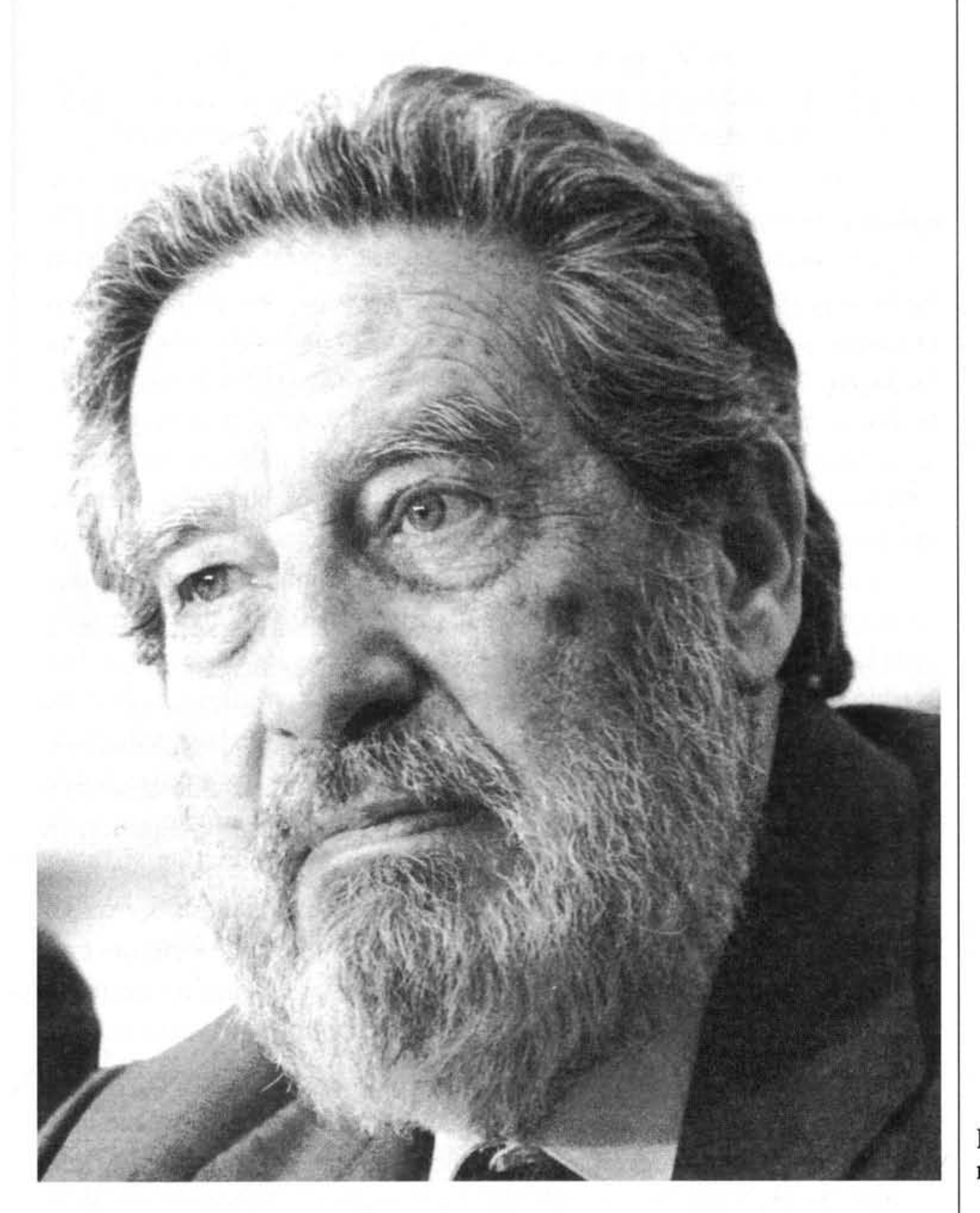


Foto: Barry Domínguez, marzo de 1994.

Como crítico literario en estas décadas, Paz lanza varios volúmenes de gran importancia: *Xavier Villaurrutia en persona y obra*[28], *In/mediaciones*[29], *Sombras de obras: Arte y literatura*[30], *Hombres en su siglo y otros ensayos*[31], *Primeras letras*[32], edición y prólogo de *La familia interrumpida* de Luis Cernuda[33], entre otros. Los estudios que en ellos recoge han sido una aportación para la crítica literaria. Por ejemplo, las páginas sobre Villaurrutia han despertado cada vez más el interés por la obra de ese poeta en distintas partes del mundo. Lo mismo se podría decir de tantos otros textos.

[28] *México: F.C.E., 1978.*
[29] *Barcelona: Seix Barral, 1979.*
[30] *Barcelona: Seix Barral, 1983.*
[31] *Barcelona: Seix Barral, 1984.*
[32] *O.P.* Primeras letras *(escritos juveniles de O.P) Prólogo de Enrico Mario Santí, Barcelona: Seix Barral, 1988.*
[33] *Barcelona: Sirmio Vallcorba Editor, 1988.*

Una obra fundamental es *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, publicado en 1982[34]. Pocas veces en la historia de nuestra literatura se ha escrito un estudio tan informado, argumentado y profundo como el que escribe Paz sobre la poeta novohispana. Con una capacidad inusitada, el poeta analiza la obra y la vida de la monja, así como también la sociedad que le tocó vivir, las relaciones entre Estado e iglesia, arte y poder. Esa obra es central no sólo para el estudio de la era virreinal sino también para el conocimiento del barroco. Desde su regreso a México, Paz publicará más libros de poesía: *Renga* (1972) en colaboración, *Pasado en claro* (1975), *Vuelta* (1976), *Air Born* (1979) en colaboración, *Poemas* (1935-1975), *Árbol adentro* (1987), y la antología *El fuego de cada día* (1989). Como un árbol milenario ha seguido creciendo en las últimas décadas. En cada uno de esos libros, hay siempre algo nuevo. Cada uno de ellos ha representado una renovación en su escritura.

A finales de la década de los años ochenta, Paz publica tres tomos que llevan como título *México en la obra de Octavio Paz*[35]. Como su mismo título lo dice, en esa trilogía aparecen recogidos todos los ensayos que Paz escribió a lo largo de los años sobre México. El primero, titulado *El peregrino en su patria*, incluye los textos del poeta sobre historia y política de México. El segundo: *Generaciones y semblanzas*, incluye los ensayos sobre escritores y letras de México; y el tercero, llamado *Los privilegios de la vista*, lo que escribe sobre el arte en México. Esta publicación vista en conjunto es una de las aportaciones críticas más grandes que se han hecho sobre la literatura, el arte y la política y la historia del país.

★

A principios de la década de los años noventa, después de recibir el premio Nobel, Octavio Paz empieza una nueva etapa. Ésta está relacionada principalmente, dentro del ámbito hispánico, con la publicación de su *Obra completa* en diez tomos[36]. La edición de la misma tiene como novedad, además de la reordenación de cada uno de los géneros que ha practicado Paz a lo largo de seis décadas, los prólogos que abren cada volumen. En ellos el poeta contempla su propia obra y medita sobre ella. En estos años Paz ha seguido publicando otros libros que siguen modificando el curso de la literatura. Entre ellos, *Convergencias*[37], *La llama doble*[38], *Al paso*[39], *Un más allá erótico: Sade*[40], *Itinerario*[41], entre otros. Los lectores esperamos más volúmenes, esperamos que su obra siga creciendo y abriendo nuevos caminos al pensamiento y a la poesía. La obra y la persona de Paz en las letras mexicanas han sido, son y serán centrales en toda nuestra historia.

Manuel Ulacia

[34] *Barcelona: Seix Barral, 1982.*
[35] México en la obra de Octavio Paz, *Tomo I:* El peregrino en su patria. Historia y política de México, *Tomo II:* Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México, *Tomo III:* Los privilegios de la vista. Arte en México. *Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México: F.C. E., 1987.*
[36] *El primer volumen de diez aparece publicado en Barcelona: Círculo de lectores, 1991 y México: F.C.E. 1994.*
[37] *Barcelona: Seix Barral, 1991.*
[38] *Barcelona: Seix Barral, 1993.*
[39] *Barcelona: Seix Barral, 1992.*
[40] *México: Vuelta, 1993.*
[41] *México: F.C.E., 1993.*



México: una arquitectura milenaria

Al sur de esa ciudad de México que presume de ser la más grande del mundo —triste campeonato que le disputan Tokio y Shangai— y en medio de un laberinto de autopistas, centros comerciales y edificios arrogantes y modernos, se encuentra un sitio insólito: un prado muy apacible en el cual se levanta una especie de colina de piedra, formada por planos cilíndricos superpuestos. Se trata de una de las pirámides más viejas del país y cuya edad oscila entre los tres y los cuatro mil años. Su nombre es Cuicuilco y nos puede servir como punto inicial de la historia de la arquitectura en México.

Porque en este país que hasta la conquista no tuvo una historia escrita y formal, todos los comienzos son imprecisos y se funden y disuelven en el mito. El tiempo mexicano era el de los dioses y la eternidad. México se pierde, diría el cliché «en la noche de los tiempos», es decir en el recuerdo de los sueños colectivos. Sólo las ruinas, las esculturas y cerámicas que encuentran los arqueólogos, dan testimonio de los siglos de la historia. Una historia muy larga y muy vacía, muy diferente de la de Europa, densa en pueblos y acontecimientos. Porque este país montañoso y tropical, desértico y templado, que en ciertos rumbos se parece a la selva africana y en otros a las anchuras doradas de Castilla, país bronco y volcánico y, también, escenario solar del Lejano Oeste, se fue poblando lentísimamente, a través de siglos y siglos por tribus que hacían el largo paseo americano: de Alaska a la Tierra de Fuego. Y si algunas se quedaron aquí fue por ese milagro, el maíz, que los tornó de cazadores en agricultores. El maíz, que es la materia de nuestros cuerpos.

Y en torno al campo de maíz aparece el caserío y luego, rudimentarios, se construirán adoratorios que son poco más que toscas elevaciones de piedra y, finalmente, los centros ceremoniales, ámbito preciso de la arqui-

tectura. Y desde un principio habrá que hacer notar que a diferéncia de Europa donde la arquitectura es arte humana, hecha por igual para hombres y dioses, en México la arquitectura se levanta solamente para culto y gloria de los dioses, aquellas extrañas deidades mexicanas que encarnaban, con barrocas galas, las fuerzas del cosmos: sol, luna, lluvia, maíz, guerra, azar. Las gentes no necesitaban de la arquitectura, vivían en chozas de un solo cuarto, casi sin muebles, armadas con troncos, barro o cañas abiertas a los cuatro vientos y es que los mexicanos eran pavorosamente austeros. Pero, eso sí, para los dioses —como para después para los santos— lo mejor de lo mejor.

Y si las gentes vivían en caseríos a los dioses se les reservaba la ciudad, el centro ceremonial. Mientras que en el Viejo Mundo la ciudad es un organismo vivo y complejo donde se dan todas las funciones humanas, en México el centro ceremonial, esa concepción tan mexicana de la ciudad, es sólo para los dioses, un vasto y geométrico espacio litúrgico trazado con criterios mágicos y astronómicos. Espacio litúrgico organizado por calzadas y plazas, y bordeado por sólidas plataformas de piedra y donde, con absoluta precisión matemática, se trazan y levantan las pirámides. Allí no hay ni casas, ni tiendas, palacetes o mercados como en la bullente Roma, en la sagrada Jerusalén o en aquella Atenas, tan inteligente.

La primera arquitectura mexicana es, por tanto, estrictamente ceremonial y su edificio representativo es la pirámide. Ésta no es, como la egipcia, una tumba real construida con misteriosas matemáticas y a una escala casi cósmica sino, definitivamente, otra cosa. Qué, de seguro, no lo sabemos; lo más probable es que eso que llamamos pirámides en México y que en *strictu senso* no son sino una especie de colinas, de montañas simbólicas sobre las que se colocaban pequeñísimos adoratorios que, de noche, eran atalayas para la sabia contemplación de los cielos.

Y, antes de pasar adelante, habrá que dejar muy claro que los adoratorios aquellos a los que las pirámides servían como peana monumental, no eran «templos» o «iglesias», en el sentido de casas de la comunidad de los creyentes tal como se dan en el judaísmo, en el islam o en la tradición cristiana. El adoratorio mexicano es un espacio exclusivo de los sacerdotes, *sancta sanctorum,* lugar reservado para rituales, algunos terribles como el sacrificio humano. Los fieles se quedaban al aire libre, al pie de la pirámide en aquellas plazas que son, en realidad, atrios, espacios de un nivel sagrado menor. Las consecuencias de todo esto son, para la arquitectura mexicana, definitivas: no se requiere aprender a construir grandes espacios cubiertos con maternales cúpulas o musculares viguerías. La arquitectura mexicana precolombina es de cuartos pequeños, oscuros, rudimentales, y en vano exploraremos los sitios arqueológicos en busca de



unas Termas de Caracalla o de un Panteón de Agripa, cuya cúpula podrá albergar a un mundo. Nuestra arquitectura, por así decirlo, no es hueca sino sólida, una suerte de escultura monumental y geométrica amasada para fines simbólicos. Y digo amasada porque el corazón de esas impresionantes pirámides mexicanas es de humildísimo barro, pastel ritual hecho con capas y capas de adobe que luego se recubre con piedra sin pulir que tiene una textura de gran vigor y dramatismo. Y, muy a la mexicana, la sobriedad estructural sólo admite ciertos acentos decorativos en piedra tallada y pintada con colores también mágicos.

A riesgo de parecer traidor a la patria diré que si bien fuimos excelentes arquitectos (o escultores monumentales) fuimos mediocres ingenieros. Al México antiguo le faltó ese saber ingenieril del Viejo Mundo que se corona en las grandes edificaciones romanas o en los delirios de esbeltez del gótico. A nuestra tecnología le faltó el arco, ese portentoso descubrimiento que permite vencer la pesantez de la piedra, ese arco que al moverse, siguiendo un eje, dibuja una bóveda y si gira sobre sí mismo genera una cúpula; la historia no nos enseñó el arte de la piedra cortada con fines estructurales. Así tuvimos que esperar a que los frailes españoles levantaran sobre México unos muros descomunales y luego les colocasen encima las cubiertas de bóvedas y cúpulas, y se dice que los indios que construyeron aquellas primeras iglesias, vieron con temor y temblor, cómo la magna fábrica no se desplomaba por los suelos. A mí me emociona pensar en ese momento de azoro de los alarifes indios, tan capaces en su oficio, frente al milagro de la arquitectura traída desde otro misterioso mundo.

Pero de cualquier modo la arquitectura precolombina y los centros ceremoniales en que florece son una de las grandes creaciones mexicanas. Las ciudades en ruinas nos subyugan con su belleza aparente aunque no podamos realizar una «lectura» de su esencia y significado. Como El Tajín, esa ciudad de pirámides cubiertas de nichos donde, en los viejos tiempos, se colocaban miles de incensarios que humeaban su aromático copal en honor de la estrella de la mañana, Tajín, sumergido en una selva como de la India. Chichén Itzá, en Yucatán, tierra plana y sin ríos donde la pirámide alcanza una precisión matemática y donde una vez al año, la serpiente solar repta por su escalera. Monte Albán, suerte de Tibet mexicano, trepado en el techo del mundo para desde allí atisbar la serenidad y la ciudad más conocida, Teotihuacán que tiene el extraño honor, según los mitos, de ser más antigua que el mundo ya que allí, en Teotihuacán, se reunieron los dioses para crear el universo. Porque a diferencia de Yahvé que todo lo creó con la sola potencia de Su voz, los dioses mexicanos, muy al estilo nacional, tuvieron que sufrir cuatro creaciones fallidas hasta esta quinta en la que vivimos los de esta pobre humanidad y fue Teotihuacán justamente,

el sitio elegido para ser marco de aquella junta en la cumbre de las deidades. Y, la verdad, la ciudad tiene la grandiosidad requerida. Su calzada central que remata en la pirámide de la Luna (al fondo, un monte es su eco) y a lo largo de esa calzada, llamada de los Muertos, se alza la más clásica arquitectura mexicana enseñoreada por la pirámide del Sol cuyas superficies en talud huyen hacia los cielos. En Teotihuacán sentimos, en su mayor esplendor, ese curioso orden mexicano que combina espacios abiertos y sólidos, pesadísimos volúmenes de piedra. Aquí llega a la sublimidad y al clasicismo este «juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz» que según Le Corbusier, venía a definir la arquitectura.

Teotihuacán, ciudad que es abandonada misteriosamente en torno al año mil de esta era, fue la santa ciudad de Quetzalcóatl. Este dios importantísimo es una especie de Cristo y Buda, Apolo y Prometeo del mundo mexicano. Su nombre significa «serpiente emplumada», es decir, la materia redimida por el espíritu o, si se quiere, armoniosa y dinámica integración de cuerpo serpentino y ave aérea. En su honor, Teotihuacán levantó una de las más hermosas pirámides mexicanas cubierta con una decoración marina y máscaras sapientísimas en su diseño de Quetzalcóatl y de Tláloc, el dios de la lluvia. Lo extraño es que esta pirámide fué cubierta después, según el uso mexicano, y hubo de ser desenterrada para que pudiéramos admirarla.

Y es que los mexicanos construían una estructura sobre otra, formando capas geológicas de la creación, sedimentos del tiempo de los dioses. México florece sobre los restos de otro México y al lado, por ejemplo, de la colonia, Catedral de México está una gran tumba abierta que muestra los restos negros y magníficos de una pirámide muerta, trufada de joyas y cerámicas. Los centros ceremoniales se construyen sobre otro anterior (hablamos de Monte Albán III o de Monte Albán IV) sin ningún escrúpulo por preservar lo pasado. Somos, dirían los franceses, «une civilisation en profondeur.»

Y frente a la clásica, aérea Teotihuacán, las ciudades del viejo mundo maya son, definitivamente, el barroco, la pirámide maya se cubre con tropicales tallas de piedra y el adoratorio que la culmina se estiliza como un penacho fantástico. El resultado me parece, no se por qué, oriental y lujoso. En Palenque, Uxmal y en cien sitios más, tanto en México como en Guatemala y Honduras, la arquitectura maya alcanza un voluptuoso y misterioso esplendor; ciudades de un imperio de refinamientos mandarinales que son cubiertas por una selva inexorable que las abraza y cubre con una vegetación lúbrica.

La cultura o más bien las culturas mexicanas, ya que México es en realidad un subcontinente como la India, encuentran su gran época durante el



primer milenio de nuestra era. Viene luego un tiempo convulso de invasiones y decadencias. En México se vive una lucha eterna entre los agricultores civilizados y los nómadas bárbaros y será, curiosamente, una tribu de salvaje vigor, muy tardía en la historia, la que se convierta en el pueblo elegido. Los aztecas o mexicas llegan al centro del país muchos siglos después del apogeo y muerte de Teotihuacán. Llegan a tierras que ya habían sido pobladas desde hacía más de un milenio, pero los aztecas se ganan, con su fiereza, un *pied à terre,* una plataforma para desde allí conquistar el mundo. Y en 1325 de la era cristiana, se funda una ciudad demencial en un islote en el centro de un lago: México-Tenochtitlán. Ciudad flotante sobre huertos cuya tierra cubren balsas de carrizo y que se van anclando sobre las aguas del lago. Una especie de Venecia del Nuevo Mundo, con calles de canales y con mercados a los que acuden mil embarcaciones. Como Venecia, alcanza un acuático y decantado esplendor y como Venecia, está siempre al borde de la muerte por agua. México-Tenochtitlán tiene, recordemos, un corazón de piedra y sobre él, se asienta una gran plaza con grandes templos blancos, pavorosos monumentos en los que se enhebran miles de cráneos y un palacio para el emperador-sacerdote que tiene lujos dignos del Gran Khan. Lujos de maderas, de aromas, de jardines. México-Tenochtitlán es una ciudad imperial y militarista. Los aztecas son una maquinaria bélica en eterno movimiento y expansión, en una guerra santa cuyo objetivo es capturar prisioneros que se sacrificarán a los ávidos dioses de la Plaza Mayor, en aquellas pirámides blancas y soberbias. Y es que los aztecas tienen la santa misión de alimentar a los dioses con la carne aún palpitante de corazones humanos que se elevan al sol como un terrible cáliz.

Esta guerra santa deja a los aztecas el beneficio lateral de un imperio y de una gran riqueza (todos los imperios se hacen, finalmente, con el aval de los dioses o de algún alto principio) que lleva a México-Tenochtitlán a convertirse en una vasta metrópoli en escasos doscientos años. La arquitectura azteca carece de la sabiduría casi budista de la de Teotihuacán o del refinamiento chino de la maya, pero en cambio, es poderosa y terrible. Poco, es cierto, queda de ella, pero los testimonios escultóricos como esa diosa Coatlicue que hoy nos avasalla en el Museo de Antropología de México, tiene todo el poder y el terror que inspiran los dioses verdaderos. Hay algo de un esencial expresionismo en el arte azteca, un siniestro fulgor, un temblor ante los misterios del mundo.

México-Tenochtitlán tuvo, todos lo sabemos, un trágico fin. Un héroe insólito, natural de Extremadura, estudiante de leyes y latines, muy dado a hembras, resentido social y apasionado de la fama, sale un día de Cuba en clandestina expedición comercial hacia un México todavía desconocido.

Una mujer, de genio también ella, le da, en el lecho, la clave de la conquista: el odio que los pueblos sienten por los aztecas puede ser el principio de una gran guerra de liberación. Y Cortés, que es quizá más grande político que guerrero, organiza las fuerzas que acabarían con el imperio y la ciudad en el lago.

La conquista, entre tantas cosas, es también un momento de supremo asombro turístico. Y aquellos españoles caen seducidos por el encanto «oriental» de México-Tenochtitlán. Bernal Díaz del Castillo, testigo veraz y clásico relator en su hermoso castellano del siglo XVI, nos deja una encantadora instantánea de viaje: «Tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gentes que en ella había, unos comprando y otros vendiendo, que solamente el rumor y zumbido de las voces y palabras que allí había sonaba más que de una legua y entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, en Constantinopla y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto y tamaño e llena de tanta gente non la habían visto...»

El «compás» y «concierto», términos musicales que Bernal utiliza para describir el espectáculo de la ciudad nos sugieren un México-Tenochtitlán que es cruza exótica de Bizancio y de Venecia. Sus templos recuerdan las mezquitas agarenas y el palacio de Moctezuma es el de un magnate oriental como aquella *pleasure dome* que soñó Coleridge. La ciudad, condenada a muerte, se presenta a los conquistadores en la ebriedad de una danza exótica. Por duras razones políticas y militares, México-Tenochtitlán, tomada a través de un fantástico sitio naval (Cortés improvisa una armada, ésta, sí invencible, en el alto Valle de México, a dos mil metros sobre el nivel del mar) es arrasada en 1521 como lo había sido Jerusalén por los romanos. La ciudad santa, que había sido el soberbio sitio de «los cimientos del cielo» queda como un cadáver que flota destrozado, sobre las aguas del lago. Pero también por razones políticas, Hernán Cortés decide reedificar la capital sobre las ruinas aztecas. El sentido común de alarifes y urbanistas se opone a la decisión del capitán pero éste, muy a lo varón, se impone y «La Muy Noble y Leal Ciudad de México», capital del reino que se conocerá como el de la Nueva España, se construye utilizando las piedras sobrevivientes de México-Tenochtitlán.

Durante los recientes festejos, conmemoraciones y polémicas del Quinto Centenario del descubrimiento o encuentro del Nuevo Mundo, revivió en México la vieja herida de la conquista. Y es que, medio milenio después, no terminamos de reponernos de aquella gran derrota. Cortés sigue siendo, para nosotros, el villano innombrable, el que nos venció, el violador de nuestra madre mitológica, creando con su abrazo lúbrico una nueva raza ambigua a la que muy incómodamente pertenecemos. A mí, Don Hernán,



mezcla de Julio César y de héroe de novela picaresca, político supremo y Don Juan empedernido, me simpatiza con su muy humana humanidad (no corre el riesgo, como la Reina Isabel, de llegar a los altares) y si con su conquista nos quitó un mundo, nos trajo otro. Y en ese mundo que trajo Cortés en la bodega de sus barcos y en la alforja de su montura, venía una nueva y sorprendente arquitectura.

El momento de la Conquista coincide, en España, con una gloriosa complejidad, un entretiempo de estilos. El *dernier cri* venía, por supuesto, de Italia, que los españoles por aquel entonces enseñoreaban. La finura florentina y el esplendor romano se delatan en la arquitectura de los Reyes Católicos, arquitectura que tiene delicias de platería. Luego en los reinados de Don Carlos y Don Felipe, lo italiano se convierte en dominante. Ese *dolce stil nuovo* que fue el Renacimiento, encuentra en España tierra fértil. Pero, en tiempos de la conquista todavía tiene España misticismos y rudezas góticas y está aún muy fresco el cadáver exquisito de la arquitectura árabe. Esta mezcla de lo viejo y lo nuevo, lo nacional y lo itálico, será justamente lo que se trae al conquistado México.

La conquista arquitectónica de México es, simplemente, maravillosa. Y empleo esta palabra en su sentido original y más profundo, porque es una arquitectura la que se nos enseña e impone donde se mezclan con ingenuidad y genio lo gótico, lo plateresco, lo mudéjar, interpretado todo con sensibilidad y gusto indios. Si la conquista de los aztecas se da en 1521, todo el siglo XVI se emplea en ir explorando y conquistando ese subcontinente mexicano. El edificio representativo de aquella arquitectura es la llamada «iglesia-fortaleza». Estos castillos de Dios en tierra de indios reúnen una humilde piedad cristiana con un viril carácter militar. En los más entrañables ejemplos del género, en Huejotzingo, Acolman, Tepoztlán y en cien sitios más, la iglesia-fortaleza coronada con almenas, vigilante desde sus troneras, se levanta con esa fuerza elemental que tienen esos castillos que alguna vez descubrí en mi indiano *Viaje a la Alcarria:* Atienza, Jadraque o Sigüenza, la del Doncel.

Y es que las iglesias-fortalezas del XVI mexicano, son las últimas expresiones de una Edad Media devota y batalladora. Frutos de la conquista podrían serlo también de la reconquista de tierra de moros. No en vano es Santiago, ese santo jinete y esgrimista quien recorre triunfador los campos de México convirtiéndose en uno de los santos más populares entre los indios, aunque algunos mal pensados piensen que más que las virtudes del Apóstol lo que gustaba a los naturales era el caballito...

En las iglesias-fortalezas de nuestro siglo XVI, hay algo esencial del viejo románico español y por eso me hubiera gustado saber qué hubieran escrito Azorín o Unamuno (o ¿por qué no? Machado) de estas iglesias de piedra

medioeval y mexicana. La iglesia-fortaleza es mucho más que un simple templo. Se trata, en realidad, del germen y núcleo de toda una civilización. La iglesia, de planta de una sola nave, está precedida por un atrio que si bien no es tan amplio como el mundo sí debe ser tan grande como para albergar a las amplitudes de la palabra de Dios. Allí se catequizaba a los naturales que se convertían por millares después de que sus dioses habían sido derrotados tan espectacularmente por la cruz de Cristo y la espada de Santiago Matamoros. Una vez cristianizados, allí en el atrio se les decía misa multitudinaria y para ello los geniales monjes habían diseñado unas muy prácticas capilla abiertas (el clima mexicano, por lo demás, permite vivir mucho al aire libre) y para las procesiones en las que había que caminar por el inmenso atrio, los monjes habían colocado, muy majas, unas capillitas de juguete en las esquinas donde descansar, reposar las pesadas imágenes o las aún más pesadas custodias eucarísticas, las «capillas posas». La fachada de la iglesia que daba también al atrio lucía las galas escultóricas de nichos o molduras. Junto a la iglesia se construía el convento; gótico a veces, plateresco en otras, el convento del siglo XVI (hoy nostálgica posada de silencios) era, tras la conquista, embajada de Europa. Los monjes, españoles la mayoría pero también flamencos algunos, italianos otros, no sólo predicaban la fe sino que transplantaban la ciencia del Viejo Mundo, eran geógrafos, lingüistas, historiadores, herbolarios. En el patio se aclimataban plantas de Castilla y se conocía a las de estas tierras.

Las iglesias en cuyos coros los monjes cantaban en gregoriano eran, al mismo tiempo, sencillas y magníficas. Los muros, por fuera de castillo, se dulcificaban por dentro con frescos monocromáticos sacados de viejos libros de piedades. Los techos eran o de nervaduras aún góticas o de madera con artesonados mudéjares. El único lujo de aquellas iglesias es ya el retablo, muy tosco todavía, con sus cuadros de santos pintados, a la española, en santa penumbra. El retablo y la cruz que afuera, en el atrio, proclamaba que aquel conjunto era una misión cristiana. Y estas cruces son ahora, para los amadores del arte mexicano, símbolos del encuentro de dos concepciones creativas: los símbolos de la pasión del Cristo (clavos, lanza, corona de espinas, escalera) se rediseñan con la caligrafía simbólica del arte mexicano. Es la clara presencia de la gran tradición de la escultura precolombina. Un poeta e historiador de arte español, José Moreno Villa, llegado a México con los refugiados de la Guerra Civil, bautiza al estilo indoespañol del XVI como estilo «tequitqui», es decir, vasallo. Pero el hecho es que lo tequitqui o, más bien lo indígena, jamás muere sino que se funde y confunde con lo europeo y así todos los estilos que nos vienen del mundo, desde el Renacimiento hasta el *Postmodern* se reinterpretan aquí al gusto y sensibilidad mexicanos.

El hecho es que estas primeras edificaciones españolas en México son ya también mexicanas. Con la conquista se ha iniciado una arquitectura colonial que más que transplante es reinterpretación. Los estilos cruzarán el Atlántico pero serán rehechos por el ojo y la mano de México. Ya no son europeos. Y todo esto resulta muy obvio para quien cruce el océano en un sentido o el otro. Mi experiencia de turista de arquitecturas en España me convenció de que lo que aquí llamamos renacentista o barroco, neoclásico o ¿por qué no?, moderno, poco tiene que ver con sus modelos originales. Las arquitecturas que España nos mandó aquí se suavizaron. Justo como lo que pasó con el idioma, con la cocina, con las letras, quizá con la religión misma.

México, muy femeninamente, aceptó las simientes españolas para formar con ellas nuevos matices, nuevos sentido, nuevos contornos. Así, las arquitecturas de México y España sólo tienen lejano parecido de familia. Quizá sólo lo andaluz haya resistido mejor el transplante. Ciertos resplandores barrocos granadinos, ciertas blancuras sevillanas, ciertos encantos de los pueblos de mar y monte de Andalucía, tienen ecos muy parecidos en pueblos mexicanos. Y es que en Andalucía es donde los mexicanos nos sentimos más en casa, por eso del reconocimiento de arquitecturas y jardines. Madrid, que por cierto en nada se parece a lo nuestro, es también favorito de viajeros de México quizá porque es simpático, sangre liviana y si quizá no es tan bello como París, al menos no tiene franceses...

Y la mexicanidad de la arquitectura colonial está presente aún en edificios hechos con tanto esmero oficial como las catedrales. Puebla, México, Morelia, (llamada originalmente Valladolid) tienen catedrales hechas con todas las reglas de la gran arquitectura española de su tiempo. Planos, arquitectos, alarifes, artesanos, se trajeron de España para levantarlas pero el resultado fue, de alguna manera, también mexicano. Lo mismo sucede con los palacios del Virrey o de los grandes señores y con los edificios públicos. Sólo en alguno, como el bello Palacio Clavijero de Morelia-Valladolid detectamos, si aguzamos la vista, una elegancia bien castellana, bien salmantina, en el patio y la arquería.

Por lo que se refiere al urbanismo, las ciudades coloniales mexicanas se construyeron, como era menester, siguiendo las especificaciones de aquel laborioso planificador urbano que fue Felipe II. Su modelo urbano, de ciertas raíces romanas, se impone en los lejanos sitios de México. Un tablero de ajedrez con calles amplias y derechas, con un corazón que es la plaza (cuyo corazón a su vez es la fuente) en torno de la cual vigila la iglesia y la casa del gobernante. Y las especificaciones filipinas se siguen aún en las ciudades mineras, como Guanajuato o Zacatecas, donde la racionalidad real se estrella en cerros y se despeña en barrancos creando así un

delicioso laberinto de callejones, escaleras, plazas inclinadas o iglesias malabaristas. Sólo en el golfo y por culpa de los piratas, quienes no solamente eran herejes sino, además, amigos de lo ajeno, se construyeron murallas almenadas y musculosas. Así lo vemos en Campeche que es un puerto al mismo tiempo libidinoso e inocente, en eterno sopor tropical y donde la muralla hispánica aún abraza y protege a la ciudad.

La arquitectura colonial mexicana es sobre todo de iglesias y conventos. Levantada por obispos y párrocos pero sobre todo por aquellas órdenes religiosas que tan importantes eran en estos reinos: franciscanos, dominicos, agustinos y jesuitas, sobre todo, aunque también había mercedarios que ya no tenían que quedarse como aval de rescate con los moros. Ellos y las monjas, cuyo número era simplemente infinito, dejaron como huella de su paso la mayoría de los grandes ejemplos de la arquitectura virreinal mexicana. Toda ciudad colonial que se respetara tenía su San Francisco, su Santo Domingo, su Merced, su iglesia de la Compañía y sus conventos de monjas que se asomaban a la iglesia tras de su reja de gruesos y vigilantes hierros. Las iglesias coloniales mexicanas tienen una calidad y galanura siempre aceptables. Su fórmula de diseño es segura, la planta de cruz latina, los campanarios enhiestos, la fachada donde se concentran las galas escultóricas y sobre todo las cúpulas cubiertas algunas veces con coloridos azulejos, brillando al sol. De entre ellas, algunas aspiran a la condición de gran arte: la Santa Prisca de Taxco (levantada literalmente sobre una peana de plata), la Valenciana de Guanajuato, producto también de una bonanza minera; San Martín Tepotzotlán, inundada de retablos, iglesia capitana de la Compañía de Jesús y que hoy alberga al Museo del Arte Virreinal. Y en Puebla, ciudad de iglesias barrocas, la Capilla del Rosario, una especie de visión del Paraíso. La Santa Clara de Querétaro o la Santa Mónica de Guadalajara, iglesias de monjas donde la escultura deviene bordado de manos hacendosas de dulces novicias.

Y junto a estos grandes ejemplos de la arquitectura eclesial culta estarían los portentos de la popular; iglesias rurales en pueblos indios donde aquel lejano estilo italiano que fue el barroco se mexicaniza hasta el júbilo y el delirio. Sólo mencionaré dos: la de San Francisco Ecatepec y la de Santa María Tonantzintla (nótese que los pueblos mexicanos tienen nombre español y apellido indio) en las cuales el gusto (iba a decir el vicio) mexicano por la decoración se apoya en el barroco para alcanzar una celebración. Tonantzintla, en particular, desarrolla un viejo tema del barroco europeo: el plasmar un atisbo del cielo. Pero lo que en el Sant'Ignazio de Roma (atmósfera total de murales) o en el sabio Transparente en Toledo, es atisbo a un cielo elegante y teológicamente correcto, en Tonantzintla ese cielo se transforma en una verdadera fiesta popular mexicana



en la cual ángeles niños, muy mexicanos, regordetes y golosos, acompañan a su Virgen también niña al son de músicas y travesuras.

Las catedrales son, por supuesto, las mayores entre las iglesias coloniales; en ellas se encarnaba el inmenso poder del catolicismo hispánico en México. Su carácter es pues siempre formal, siempre autoritario. Las mejores son la de Puebla, que es la que conserva con cierta integridad la severa elegancia del estilo herreriano, la de Morelia en dulce piedra amarilla, la de Mérida y la de Zacatecas. Pero es, sin duda la de México la que preside. Construida a lo largo de tres siglos, la catedral de México es una verdadera enciclopedia viva de todos los estilos de aquel largo período. De sus tesoros, inagotables, resalta uno: el gran retablo dorado del Altar de los Reyes, obra suprema del ultrabarroco hispánico, el arte de Churriguera. Este altar se quedó esperando que algún rey español viniese a visitarlo durante el virreinato (Don Juan Carlos, siempre fino y simpático, lo fue a saludar en uno de sus recientes viajes mexicanos) y para esa fiesta que nunca llegó, el altar se adornó hasta la locura: gran retablo de doradas maderas donde en gloriosos nichos, reyes que también fueron santos, son actores de una sacra ópera cuya escenografía es una tropical vegetación de columnas estípites, molduras ondulantes, florales decoraciones. Nunca, en estas tierras, alcanzó la gloria de Dios tan gozosa presencia. La catedral de México, terminada ya al borde de la Independencia por un valenciano, Don Manuel Tolsá, que era artista de talentos universales, es no sólo la iglesia más grande de las Américas sino uno de los más elocuentes símbolos del poder jamás levantados en piedra.

Don Manuel Tolsá, por cierto, le deja a México otros dos grandes edificios: la Escuela de Minas construida en elegante y severísimo neoclásico y, en Guadalajara, el Hospicio de incontables patios, que es un reflejo muy lejano y muy dulce de San Lorenzo del Escorial.

La arquitectura civil de la colonia se ejemplifica, sobre todo, en los palacios para gobernar estos amplios reinos. El de los Virreyes, después Palacio Nacional, cuyas arquerías tienen fortaleza romana y cuyos balcones se asoman a una de las grandes plazas del mundo, el Zócalo, abierta justo sobre el antiguo centro ceremonial azteca. Cada capital de provincia tiene en su palacio una encarnación arquitectónica del poder aunque suavizada por el temperamento mexicano.

Las casas coloniales tienen su origen muy distante en el *domus* romano, en la casa mediterránea cuyo corazón es el patio. Introvertida, recelosa hacia la calle, se vuelca en esos patios que la vegetación torna en tiestos florales. Los señores de la Nueva España vivían al gran estilo. La decoración de sus palacios era en un principio de severidad española; luego, como todo, se afrancesó, pero en México a estos ingredientes habría que

añadir uno muy curioso: el del gusto por aquellas *chinoiseries* que los barcos traían del Lejano Oriente, en la célebre Nao de China. De los palacios residenciales mexicanos habría que señalar cuando menos el llamado Palacio de Iturbide, la Casa de los Azulejos o la de los Condes de Santiago de Calimaya, en la Ciudad de México, rescatadas todas por negocios. La poblana Casa del Alfeñique o la guanajuatense casa de los Condes de Rulque, nos hablan de grandes fortunas comerciantes o mineras, así como los palacios que los conquistadores se levantaron como monumento a su fama: el de Cortés en Cuernavaca y la espléndida Casa de los Montejo en Mérida, ambos soberbios y señoriales como si en vez de en México estuvieran en Extremadura.

La arquitectura colonial mexicana que se inicia en pleno Renacimiento, que madura y resplandece en el barroco, que enloquece en el churrigueresco, viene a tener un final digno y aburrido en el neoclásico que es impuesto por el gusto francés, primero en España y luego en las Indias. Tras de la victoria de los Borbones y ocaso de los Austrias, México se ve, de pronto, bajo un nuevo sol cuya sede es Versalles; triunfa la mentalidad de las Luces y los indios contemplan, muy divertidos, cómo la «gente de razón» se pone medias blancas, casacas de seda y ¡oh maravilla! una *perruque poudrée* y afecta una *mouche* en la mejilla. La nueva arquitectura francesa es racional pero *fade,* sin sabor. Los mexicanos suspiran por ese estilo con el que nos identificamos visceralmente que es el barroco y que expresa nuestra debilidad por las formas y el movimiento. Afortunadamente aparece la guillotina y luego Napoleón, que viene a embrollarlo todo y aprovechando aquellos desórdenes hispánicos, presididos por los modelos ilustres de Goya: Carlos IV, María Luisa, Godoy así como el Bienamado Fernando VII y el no tan bienamado Pepe Botella, México se independiza en 1821, justo tres siglos después de que Hernán Cortés conquistara la ciudad que tenía al lago como espejo de sus vanidades.

Del siglo XIX, como diríamos aquí, mejor ni hablar. Todo se nos fue en desastres. Perdimos la mitad del territorio engullido por unos Estados Unidos que seguían su Destino Manifiesto. Luego otro Napoleón, *petit* este, nos manda un emperador austriaco, Maximiliano que termina de mala manera fusilado aquí por las fuerzas liberales. El XIX mexicano es una larga convulsión política que termina, como era inevitable, con una larga dictadura. Porfirio Díaz fue un hombre sin enemigos (a todos los había liquidado oportunamente) que se lanza a un proyecto vastísimo: convertir a México en una nación civilizada y racional. Y para ello, con mano férrea, industrializa, invita a inversiones extranjeras, abre una red de ferrocarriles aún cuando el país sigue siendo agrícola y feudal, analfabeto e indígena. Pobre pero, eso sí, muy pintoresco. El modelo de México ya no es España sino



Francia o más bien París, y las ciudades mexicanas levantan apresuradamente edificios *comme il faut.* Para celebrar el centenario de la Independencia, Porfirio ordena una remozada a la ruinosa Ciudad de México, cuyas galas coloniales estaban cubiertas por el polvo del tiempo y del infortunio. Se construyen nuevos edificios públicos aprovechando la nueva tecnología del hierro y los modelos de una arquitectura ecléctica. El nuevo Correo Mayor es réplica de un *palazzo* veneciano; el del ministerio de Comunicaciones, hecho por un arquitecto italiano y que hubiera lucido espléndidamente en la Vía Veneto se ve, diríamos aquí, «como Cristo con pistolas» en el estrecho centro colonial, las viejas plazas hispánicas se renuevan con esculturas parisinas y donde se habían organizado divertidas quemas de herejes y judaizantes en el virreinato, se colocaban ahora esculturas de esbeltas e inquietantes mujeres en desnudo mármol con nombres tan pecaminosos como *Malgré Tout* o *Désespoir* y los indios veían, siempre irreverentes, cómo la «gente de razón» se vestía de pipa y guante, bombín, monóculo, polainas, miriñaques y bastón de empuñadura de plata. El México afrancesado es también romántico y liberal, positivista. Nuestros artistas van a París, a *Beaux Arts* y traen en sus maletas el *Art Nouveau* cuyas floralidades encantaron a nuestra eterna sensualidad. La finca Gameros en Chihuahua, ejemplifica esta nueva importación francesa y belga, y por todo el país las rejas que custodian las ventanas de las residencias, de los *chalets* se curvan suavemente con motivos vegetales.

Lo mejor de la arquitectura del porfiriato es sin duda el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, que es uno de los grandes teatros del mundo. Construido con mármol italiano y en el más puro estilo *Belle Epoque,* su construcción se interrumpe por algunos años y se termina, ya en la década de los treinta, en esa otra curiosidad que fue el *Art Déco* el cual, insólitamente, utilizaba motivos «aztecas» y así el *Foyer* de Bellas Artes se decora a la azteca, vía París... La otra joya porfiriana es el Monumento de la Independencia, una alta columna muy parisina coronada por un ángel dorado que es hoy el símbolo de la ciudad. Tiene el monumento una alegría muy a la Offenbach, romántica y sensual al mismo tiempo y está situado en el Paseo de la Reforma que es nuestra Castellana, nuestras Ramblas, nuestros Campos Elíseos o, mejor como diría Octavio Paz, nuestro río, en esta ciudad que no lo tiene de agua pero que lo abre de gentes y memoria. Pero el porfiriato iba a coronarse con un edificio descomunal: el Palacio Legislativo, símbolo definitivo del progreso. Sólo se alcanzó a construir la inmensa cúpula que cubriría la gran sala de «pasos perdidos». Y es que por allí apareció una revolución y Porfirio tuvo que irse a París a morir transido por la nostalgia. La gran cúpula del Legislativo, mucho me temo, terminó sus días trabajando de Monumento a la Revolución.

Una revolución que fue en serio. Diez años (comienza en 1910), un millón de muertos, una docena de nuevos caudillos. La «Bola» como la llamamos los mexicanos, «La Fiesta de las Balas» como la bautiza su gran novelista, Martín Luis Guzmán, última revolución a lomo de caballo viene a liquidar un pasado feudal, impone una reforma agraria, proclama una ideología de avanzada y despierta un humillado nacionalismo. Un pintor de genio, Diego Rivera, regresa de Europa y pinta en murales una tácita consigna: «Que viva México». El país se descubre a sí mismo con inédito asombro. Nos vemos en el espejo y nos gustamos y así como somos: morenos, sensuales, sigilosos, introvertidos, incurablemente románticos, buenos para sufrir y un poco tímidos frente al verdadero mundo.

Para la arquitectura, la paz tras la revolución trae múltiples transformaciones: primero, la llegada de la arquitectura moderna con toda su austeridad y racionalismo. La Bauhaus pero sobre todo Le Corbusier, dictarán modelos de lo moderno. Con un idealismo compartido por la Revolución Rusa, se dicta todo un programa: viviendas, escuelas, hospitales, edificios públicos, todos baratos y «funcionales». Pero a este programa tan racional se añade una enidablada cuestión estética: ¿y lo nacional?, ¿podrá ser esta arquitectura racionalista también mexicana? Pregunta doblemente válida en un momento en que las otras artes nacionales están en plena expansión.

Y toda la arquitectura de los últimos 70 años intenta de diversas maneras responder a la cuestión. Por ejemplo, allá en los años veintes se descubrió que si algún estilo teníamos éste era el «colonial». Sólo que ya los tiempos no estaban para levantar casonas de grandes patios o capillas dominicas, por lo que el «colonial» lo importamos *of all places* de California, de aquellas casas que pusieron de moda los actores de Hollywood y que eran muy *Spanish* y románticas, apropiadas para que el Zorro le cantara requiebros a una «beautiful señorita». Y aunque usted no lo crea, en las zonas elegantes de las ciudades mexicanas comenzaron a surgir «residencias» (ya nadie vivía en casas, simplemente) con tejados andaluces, rejas caligráficas y fachadas talladas en cantera. Vampírica resurrección del barroco. Otros arquitectos intentaron también revivir la arquitectura india, con demenciales logros.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, México vive una de sus efímeras prosperidades y un presidente emprendedor ordena construir una gran Ciudad Universitaria que será el símbolo de un nuevo México. El *campus*, como ahora se le llama, vendrá a congregar las escuelas universitarias que aún vivía, en sus claustros coloniales. La Ciudad Universitaria se construye sobre un campo de lava al sur de la capital y es un verdadero muestrario de una arquitectura que es moderna y funcional pero que ya no es austera y que busca una «intensidad» muy mexicana a través del uso del color y la textura.



De la C.U. habría que rescatar ciertos edificios que hicieron fortuna como la Biblioteca Central, obra de Juan O'Gorman, pintor y arquitecto, y que es un gigantesco volumen cerrado y cubierto todo él, con un gran mosaico de piedras de colores que le dan un aspecto al mismo tiempo moderno y secular. Justo como el estadio, con grandes mosaicos brutalistas de Diego Rivera y que recuerda por su forma la de un volcán, o los frontones, obra de Alberto T. Arai que son estilizadas pirámides. La C.U. abre un buen período de la arquitectura mexicana que luce obras con sentido social y sabiduría como las de Enrique Yáñez y José Villagrán García; de equilibrio entre lo internacional y lo nuestro como en los trabajos de Augusto H. Álvarez, Sordo Madaleno, Enrique del Moral y tantos más. El arquitecto y político Pedro Ramírez Vázquez levanta un edificio también simbólico: el Museo de Antropología, que revive en moderno algo de la espectacularidad de la arquitectura azteca; lamentablemente su Basílica de Guadalupe es un circo modernista y no el sagrado lugar que merecería esa Virgen que es nuestro más profundo símbolo nacional. México, brevemente, figura como potencia media en la arquitectura (junto con Brasil y Venezuela en Iberoamérica); luego viene la crisis y las crisis dentro de ella y el avasallamiento por la arquitectura norteamericana (hecha ¡ay dolor! con presupuestos mexicanos), el alejamiento gradual de Europa, la invasión del *kitsch* internacional y el consumismo, síntomas ambos del triunfo de la rebelión de las masas que decía aquel profeta certerísimo y elegante que fue Ortega. Y como remate, en estos últimos años nos llega el *postmodern*, ese estilo que es su propia caricatura.

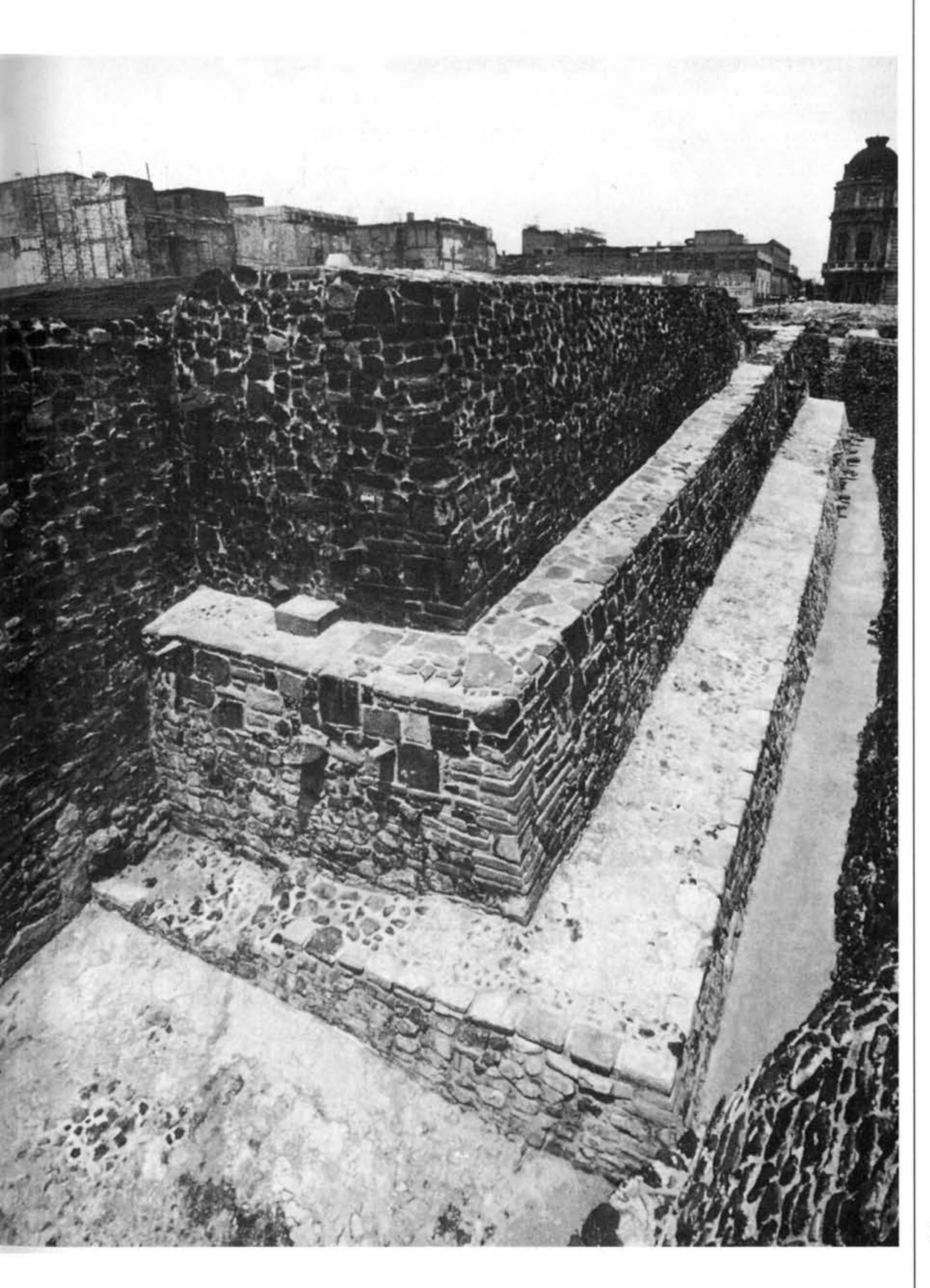
Pero en este desolador panorama habría que recordar a dos genios que iluminan de distinta manera la arquitectura mexicana. Uno es un ingeniero español, miembro de aquella prodigiosa migración que nos llega con la Guerra Civil: Félix Candela, quien irá desarrollando una nueva tecnología y un nuevo lenguaje estético partiendo de las posibilidades de los cascarones en concreto, especialmente a través del paraboloide. Su iglesia de Nuestra Señora de la Medalla Milagrosa, en la Ciudad de México, me recuerda de alguna manera el espíritu bizarro y fantástico de Gaudí. El otro es un ingeniero civil de formación que se convierte en el poeta de la arquitectura mexicana. Oriundo de la ciudad occidental y muy hispánica que es Guadalajara, Luis Barragán, tras de una juventud en que ensaya un estilo a medias colonial, provenzal y con brillos de inspiración rusa y marroquí, vive en la Ciudad de México un período en que no escapa al seco racionalismo de Le Corbusier. Pero ya maduro, Barragán será el promotor de un gran proyecto, un desarrollo sobre el mismo campo de lava en que se había construído la C.U., el Pedregal. Ghetto de lujo para los supermillonarios mexicanos en el que Barragán levantará alguna de sus casas clásicas hechas a base de grandes muros lisos y pintados con los vivos colores de la arquitectura

popular o en blancos reminiscentes del Egeo y Andalucía. Casa cuyo lujo es el espacio organizado con gran simplicidad pero trabado siempre con jardines volcánicos y con el espejo silente del agua. Barragán es un arquitecto acuático y jardinero, y diría también, monacal. El lujo de sus espacios es la luz, es el peso de muros, muebles y puertas. Es como si volviéramos a la arquitectura militar del siglo XVI pero con un nuevo hedonismo internacional. Barragán resucita el espíritu aristocrático de los conquistadores, de los señores de la Nueva España, pero unos señores más aficionados a Mondrian o a Rufino Tamayo que a los cristos de marfil chino.

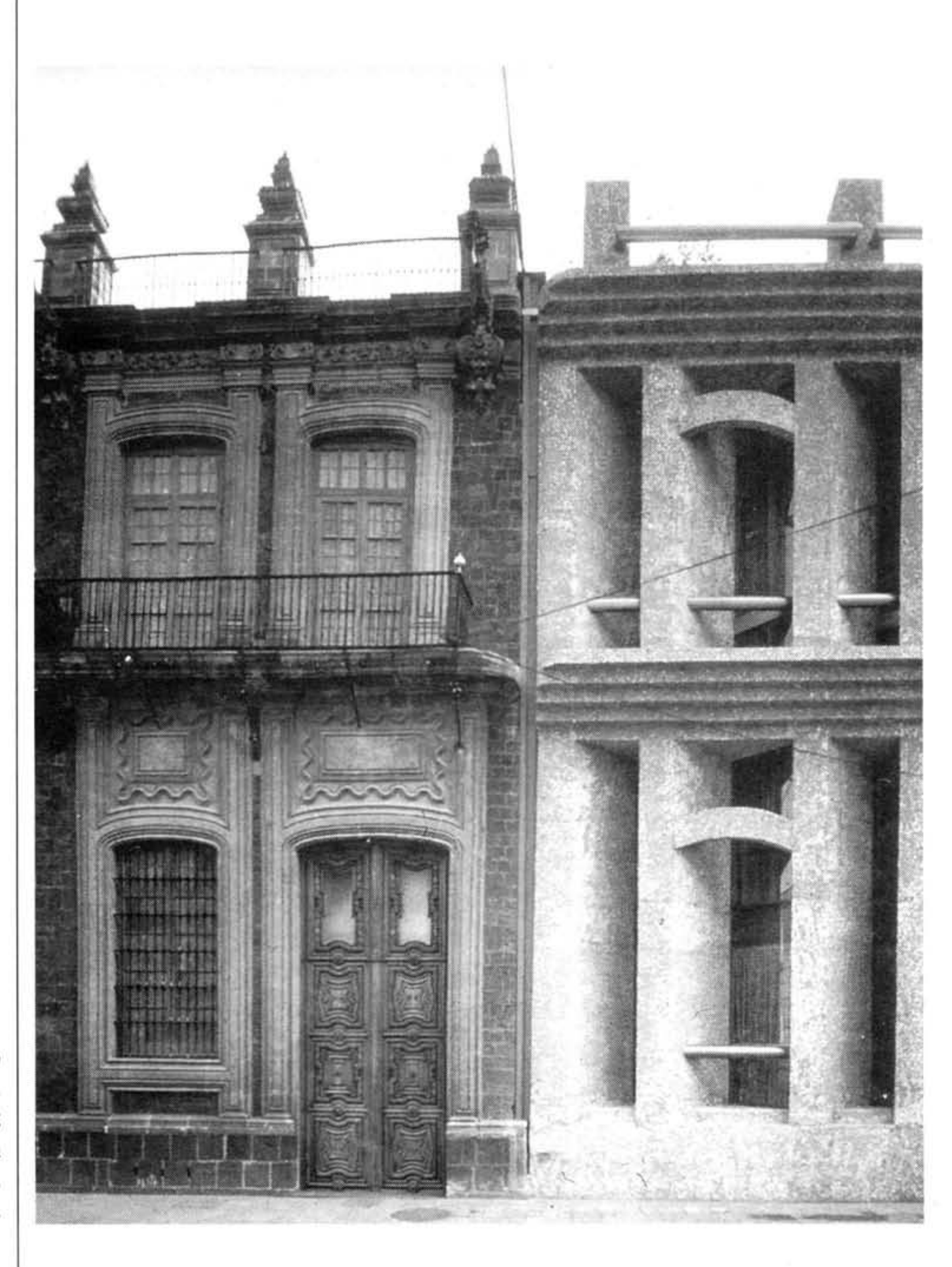
Las últimas décadas renuevan la búsqueda de un estilo, de una expresión. Sobre la general mediocridad, algunos arquitectos proponen soluciones. Uno de ellos es Teodoro González de León con una arquitectura aséptica y elegante, británica, carísima, muy al gusto de las financieras y de los nuevos y catastróficos tecnócratas que nos gobiernan. Agustín Hernández sigue una tradición que podríamos llamar expresionista, mientras que Ricardo Legorreta parte de Barragán hacia proyectos de escala faraónica. Su mejor momento quizás es el de un hotel en Ixtapa-Zihuatanejo que es como una pirámide de color que descansa sobre una colina, metidos los pies en el mar. Otros arquitectos, como Andrés Casillas, buscan rescatar la esencia de Luis Barragán, en una válida elegancia mexicana (y mediterránea, finalmente) con su amor por una difícil fórmula que conjuga sencillez y sensualismo.

Pero no quisiera terminar con una nota de pesimismo. Recientemente me topé con uno de esos libros que tampoco podré comprar y cuyo fotógrafo es, refrescantemente, Nacho Urquiza, que ha alcanzado fama internacional con su fotografía de la cocina mexicana. Este libro explora un aspecto que había olvidado de la arquitectura de México, quizá porque se esconde entre la vegetación tropical y se trepa sobre los farallones que dominan la infinitud del Pacífico. Casas abiertas al mar, al sol, a la invasión de un jardín del paraíso. Techadas con palapa, decoradas con murales ingenuos o ingeniosas incrustaciones, con esculturas hechas por los mismos árboles tropicales en contorsiones fantásticas. Y lo que todo esto me dice y me da alguna esperanza es que esa arquitectura nueva es la práctica de un gusto sensual, de un amor por el placer y la vida, de un regreso a nuestra naturaleza. Justo como los platillos de nuestra cocina, tan lúbrica y maternal. Y frente a la invasión cultural yanqui, las nostalgias de España y París (y la alucinante Roma barroca), el recuerdo inconsciente de las pirámides y las ciudades muertas y sagradas de la infancia indígena. México sigue buscando la flor y la fruta de la existencia, el color y el amor por el arte, por la dulce ebriedad de las formas.

Guillermo García Oropeza



El templo mayor



Ampliación del Banco Nacional de México. Arqs.: Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky. Foto: Pedro Hiriart.



Arquitectura y memoria

Agradezco la invitación que me hace Félix Grande para desarrollar el tema de mi propia experiencia como arquitecto.

Aprendizaje

No recuerdo, cuando pensé por primera vez en hacer arquitectura, haber tenido dudas vocacionales, que están tan de moda (tengo tres hijos que las han padecido), tampoco parientes o amigos arquitectos que hubieran influido en mi decisión. Tal vez la pintura, oficio paralelo que practico desde los once años (a veces en forma no muy constante) me acercó a la arquitectura, en la que trabajo en forma independiente desde 1950. Nunca creí en las escuelas. Desde el primer año de estudios profesionales en la vieja Academia de San Carlos, sentí un impulso hacia afuera, hacia la práctica, y trabajé en tres oficinas (Carlos Lazo, Carlos Obregón Santacilia y Mario Pani) durante mi educación escolar. Esto era factible en una ciudad de México caminable, con dos y medio millones de habitantes, en la que los trayectos eran fáciles y baratos, y las oficinas y la escuela se ubicaban en el centro —que entonces no se llamaba «Centro Histórico»—. Trabajar y estudiar simultáneamente se ha vuelto impracticable en la actual metrópoli. Sin darme cuenta, la forma de educarme se acercó al ideal que prescribía la Academia Francesa en el siglo XVIII: exigía que los alumnos de cada taller de composición trabajaran también en el estudio profesional del maestro. Debo decir que si la escuela me repelía como vía de aprendizaje, por otro lado su ambiente me fascinaba: eran los últimos años de enseñanza en que pintores, escultores, grabadores y arquitectos compartían el mismo espacio; era el final de la vieja Academia, antes de que se desmembrara, como ocurrió con muchas en todo el mundo. Fue el triunfo de la corriente «politécnica», en esa discusión que se inició en el siglo pasado. Ahora la educación de la arquitectura se asocia a «los diseños»

(gráfico, industrial, etc.). No intento entrar en polémica, la educación no es mi terreno (he estado alejado de ella desde que acabé la escuela) pero sí tengo la certeza profunda de que las verdaderas hermanas del arte de construir son la pintura y la escultura. No quiero decir que «los diseños» no estén emparentados, pero ¿por qué no juntar las tres artes y los diseños? Estoy convencido de que la convivencia de jóvenes y de maestros de diferentes disciplinas que tienen como meta producir arte, es profundamente estimulante. La fascinación del ambiente de la vieja San Carlos venía de esa convivencia —por ejemplo: pude seguir durante dos años un curso de grabado— y de otro hecho: tenía un patio, cubierto con cristal, que era el espacio de distribución a todas las secciones de la Academia. Veo a distancia el poder congregador que tiene ese tipo de espacio: «todo» sucedía allí. Pero había más: dentro del edificio, con entrada sobre el patio, estaban las Galerías de Pintura de la Academia (las mejores del país) que nos daban la posibilidad real, en cualquier momento, de ver pintura real y, la biblioteca que era para algunos, nuestro lugar de refugio. Estaba muy bien dotada: Piranesi, todos los tratadistas, Boulée, Ledoux y, sorprendentemente, también documentos del Movimiento Moderno. Allí encontré todos los títulos publicados hasta la fecha de Le Corbusier. Fue una sorpresa y un *shock;* me convertí en adicto de su obra y de sus ideas utópicas. Descubrí su fobia a las escuelas; se justificaban mis aprehensiones. En el último año mi meta era muy clara: acabar cuanto antes y trabajar en su taller y busqué la manera. Conseguí una beca del gobierno francés que me permitió una estancia de dieciocho meses en el 35 de la rue de Sèvres. No fue difícil obtenerla. Llevaba buenos estudios y había poca competencia: los jóvenes mexicanos no viajaban y las becas se desaprovechaban. También contribuyó un suceso: junto con otros dos compañeros de San Carlos —con una propuesta espontánea, que no nos fue solicitada— habíamos ganado un concurso, en el que competían los seis maestros de composición, para definir el plano de conjunto de la nueva Ciudad Universitaria. Visto a casi cincuenta años de distancia creo que fue significativo: se trató de la primera aplicación del urbanismo moderno en México.

¿Qué me quedó grabado del paso por el taller de Le Corbusier? Por un lado, la pasión de mis compañeros (Zoltan, Candilis, Serralta, Salmona y Alfonso) y, por otro, haber presenciado y compartido la manera silenciosa y paciente de proyectar del maestro; sus infinitas correcciones y, de repente, la solución inesperada que a todos desconcertaba. También me tocó asistir al cambio de lenguaje en su arquitectura. Con las obras de Marsella y Saint Dié (la Unidad de Habitación y el edificio de Manufacturas) pasaba de las formas limpias y de superficies lisas a formas de fuerte claroscuro, masivas y de superficies ásperas. Los críticos se lamentaban y hablaban de la «crisis



del racionalismo». En un texto que escribí para su centenario, en 1987, consigno esa experiencia y confieso que no advertí su trascendencia, que más tarde se revelaría en la iglesia de Ronchamp y en la obra de la India.

Esa experiencia quedó almacenada dentro de mí durante dos décadas en las que me dediqué con pasión a proyectar con acero y con elementos prefabricados. Por otro lado, la influencia de Mies Van der Rohe que avasalló a los jóvenes en los cincuentas, se convirtió en un polo seguro en relación al Le Corbusier de esos años; llenaba los ideales del Movimiento Moderno. Mi primera obra fue una residencia construida con elementos metálicos prefabricados: montada sobre una plataforma de concreto a la manera de los «terrenos artificiales» del Pabellón Suizo y La Villa Savoya, y diseñada totalmente con el *Modulor.* Era un híbrido de los dos maestros. Fue demolida hace tres años y sustituida por un pastiche andaluz.

Ciudad y vivienda

Las décadas de los cincuentas y sesentas fueron de muchos estudios y algunas realizaciones; pero para el país fueron cruciales. La población creció con un ritmo fuera de control.

La ciudad que me había permitido estudiar y trabajar simultáneamente, pasó de tres a cerca de nueve millones de habitantes; sus maravillosos alrededores —con sus lagos y bosques— fueron devorados por asentamientos marginales. Y, poco a poco, perdimos la claridad del aire; los automóviles que eran sólo 50.000, sumaron 650.000 en 1970. No sabíamos lo vulnerable que era la delgada y trasparente atmósfera de nuestro valle alto, cerrado y sin viento: todas las combustiones se acumulan. Pero de este tema fuimos plenamente conscientes sólo al final de los setentas. Los asentamientos marginales y las condiciones de la vivienda fueron mi preocupación central. Era un convencido del papel mesiánico que el movimiento moderno —y en especial Le Corbusier— otorgaba al arquitecto. Algo que, por otro lado, nunca había sucedido en la historia. En esas dos décadas realicé seis estudios de desarrollo urbano, entre ellos uno muy detallado del que quedó un libro (que diseñé utilizando el *Modulor*)[1] y varios estudios de vivienda, uno de ellos muy ambicioso en once ciudades del país, que también fue publicado[2]. Me recuerdo en esa época aprendiendo estadística, leyendo tratados de antropología y entablando relaciones con antropólogos y economistas (la investigación de las once ciudades integró un equipo de sesenta personas, varias de las cuales después destacaron en las ciencias sociales). Los trabajos en los asentamientos marginales me acercaron al inglés John Turner que se había convertido en un

[1] Barra de navidad/estudio de un área *(co-autor José Rogelio Alvarez), Comisión de Planeación de la Costa de Jalisco, México, 1958, 99 p.*

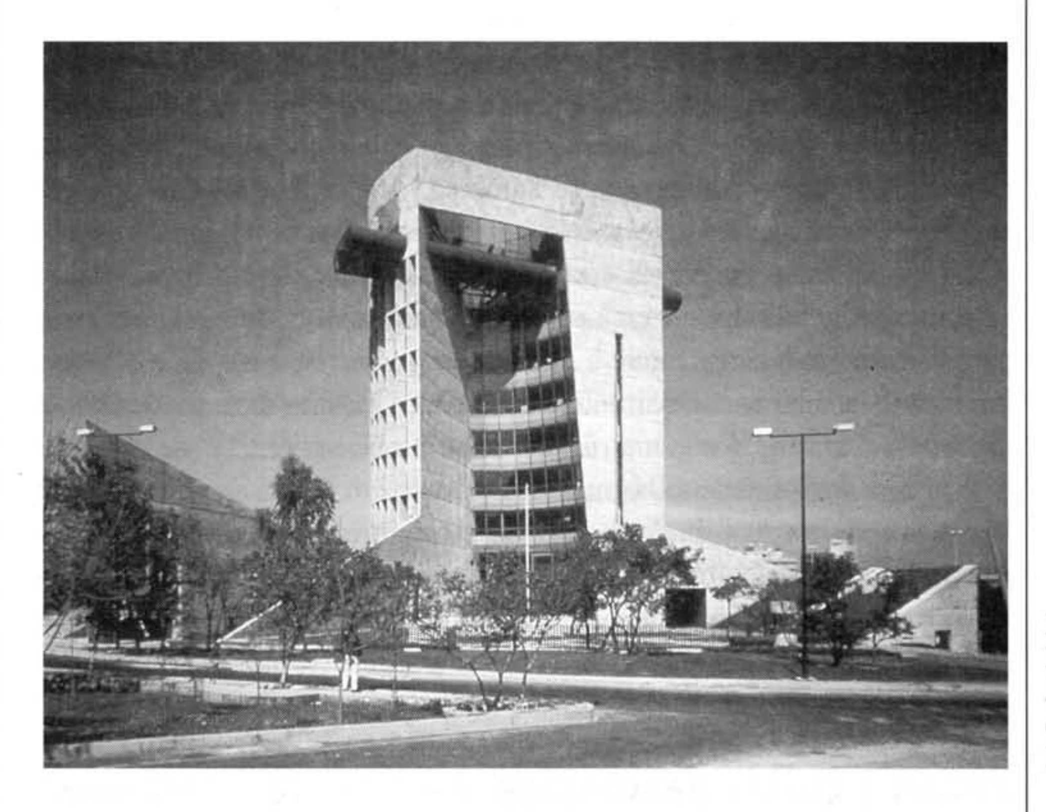
[2] Investigación de vivienda en 11 ciudades del país *(co-autor antropólogo Luis Lesur), I.M.S.S., México, 1967, en 3 volúmenes.*

experto mundial del tema. Era un fenómeno nuevo, que sucedía en los países en desarrollo como México, y sin antecedentes, como tal vez todo en la historia. A mí me preocupaba el diseño del espacio público en esos asentamientos, a Turner le parecía una preocupación esteticista irrelevante, tal vez con razón. Al final de los cincuentas hubo un intento —sin resultado— de remodelar dos vecindades (así se le llama a las viejas viviendas colectivas del centro de la ciudad). Habíamos preparado, con la asistencia del antropólogo Oscar Lewis —que llevaba varios años estudiando esas viviendas— un programa de pequeñas acciones que incitaran a la gente a seguir mejorando su vivienda. Los escasos fondos que pedíamos al Instituto de la Vivienda (recién fundado) nos fueron negados con el argumento de que nada debía invertirse en algo que tenía que desaparecer. Recuerdo a Oscar Lewis respondiendo al director: «las vecindades van a durar más que usted». Lewis era un solitario; durante las investigaciones vivía dentro de las vecindades y simultáneamente estudiaba canto, quería ser cantante de ópera.

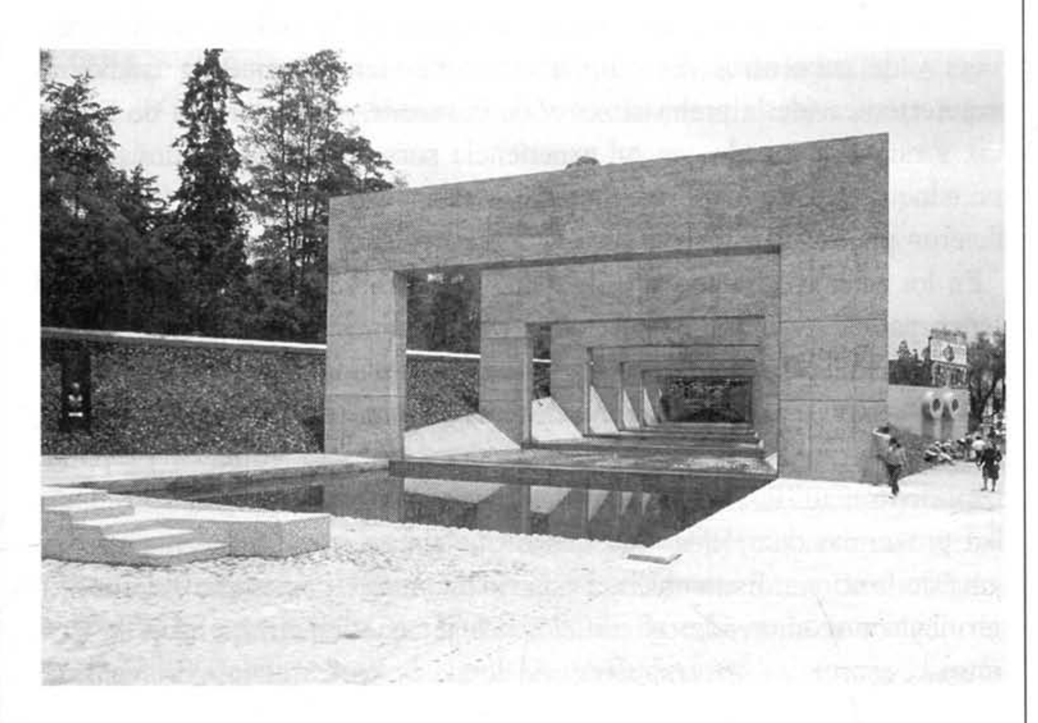
Sentía por esos estudios una fascinación que siempre acababa en frustración; fascinación por descubrir un mundo y sentir que se le penetraba con el conocimiento, con investigaciones que se alargaban y crecían y, frustración ante la delgadez y la pobreza de las propuestas que se podían formular. Comencé a darme cuenta de que la ciudad es una obra colectiva que hacemos todos, en el tiempo. Y ese concepto lo comprendí cabalmente más tarde con la lectura del esclarecedor y confuso libro de Aldo Rossi. Ve a la ciudad como una manufactura, como una gran obra de arquitectura colectiva, que se va haciendo en el tiempo por todos sus habitantes e instituciones. La clave está en la palabra manufactura que implica una manera de hacer un estilo, es decir, una plástica que nos retrata y nos representa. La configuración desordenada de nuestra ciudad, la pobreza visual de las manufacturas «a medias» de sus alrededores, retrata a una sociedad en la que el crecimiento de la población superó la capacidad de crear empleos y educación. Nuestra urbe está habitada en su mayoría por personas pobres y poco educadas, recién emigradas y que han perdido para siempre su cultura arquitectónica tradicional y, con ello, el conocimiento de cómo realizar sus viviendas (su manufactura). Esto podría parecer una visión pesimista. No lo es. Es sólo un esfuerzo por entender el fenómeno urbano y delimitar un nicho, un hueco, en el que sí podemos actuar con el diseño, bastante más reducido del que nos asignaba el Movimiento Moderno.

No sólo hubo estudios: de 1956 a 1976 proyecté seis conjuntos habitacionales, que suman varios miles de viviendas[3, 4]. Para mí fue una experiencia fascinante el diseño de los espacios «adecuados» como decía Le

[3] Arquitectura contemporánea mexicana/Obras de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, *Central de Publicaciones, S.A., México, 1969, 201 p.*
[4] Ocho conjuntos de habitación. Arquitectura contemporánea mexicana *(coautor A. Zabludovsky), Arquitectura y Sociedad, editores, S.A. /Museo de Arte Moderno, México, 1976, 118 p.:*



Fondo de Cultura Económica.
Arq. Teodoro González de León.
Foto: Pedro Hiriart.



Plaza Rufino Tamayo.
Arq. Teodoro González de León.
Foto: Pedro Hiriart.

Corbusier, para evitar el término de «mínimos» que se usa en vivienda. Me apasionan el rigor que exige el equilibrio entre el espacio público y la intimidad del privado y, la exactitud que obliga a pensar en su construcción. El último que realicé, que se llama «Ex-Hacienda de Enmedio», es el que me parece más interesante. El espacio público es similar al de las calles tradicionales: se forma con pequeños edificios de cinco pisos que se conectan lateralmente y crean un paño continuo que puede quebrarse para formar ensanchamientos, a manera de plazas. Después de este conjunto no he vuelto a trabajar en vivienda. Hace más de diez años que los organismos encargados, en aras de una mayor eficiencia, se limitan exclusivamente a financiar las operaciones y han renunciado a supervisar la calidad de los proyectos. Ahora todo está en manos de especuladores que contratan a subprofesionales. Los alrededores de nuestras ciudades se llenan de barrios despersonalizados con diseños torpes y pésimamente construidos.

Patios y calles peatonales

En 1966 me encargaron el proyecto de la Escuela de Derecho de la Universidad de Tamaulipas, ubicada en el Puerto de Tampico, en un clima cálido y húmedo y con muy bajo presupuesto. Ni clima ni presupuesto permitían utilizar el acero (material que me empeñaba en usar), el concreto era el adecuado. En este edificio aparece un elemento que habré de repetir más tarde: un patio que organiza toda la escuela. Es el espacio de entrada y el que da acceso a todas las partes de la escuela; un sitio de roces y de encuentros. Es un elemento que viene de nuestra tradición arquitectónica (de la prehispánica y de la mediterránea a través de España), y está relacionado con mi experiencia personal, con los sitios donde me eduqué. No viene del Movimiento Moderno; ni Mies ni Le Corbusier hicieron patios (el de la Tourette es un falso patio al que no se accede).

En los setentas diseñé, con Abraham Zabludovsky, cuatro edificios que tienen patios con tratamientos totalmente distintos: rectangulares, trapezoidales, semicubiertos, cerrados, con desniveles. Son cuatro instituciones: la Delegación Cuauhtémoc, el INFONAVIT (organismo para la vivienda de los trabajadores), el Colegio de México y el Museo Tamayo. El patio demostró ser un instrumento de diseño que permite organizar con claridad programas complejos; un espacio que sin estar en el programa hace que éste funcione. Es también el espacio de entrada, en el que el visitante se orienta y «comprende» el edificio, el lugar que le permite hacer la lectura del espacio. Y naturalmente, es donde se recibe el primer mensaje



plástico. En esos cuatro edificios y en especial en el Colegio de México, —que ganamos en concurso, y que es la antigua Casa de España, fundada por los emigrados españoles— el patio, con sus tres niveles, se ha convertido en el símbolo de la institución.

Con Francisco Serrano, más tarde, proyecté dos edificios con un principio similar: un espacio central que, en lugar de ser un patio, es una calle peatonal que da acceso a todas las partes. La calle es la circulación, es la entrada, y al igual que el patio, el lugar de encuentros y de roces. Es el espacio público del edificio (valga la metáfora). Se trata de construcciones muy grandes (curiosamente las dos iban a ser torres de 12 y 18 pisos de alto antes de que interviniéramos) que funcionan sin necesidad de elevadores y mueven a muchísimos visitantes y empleados en espacios tratados con sentido procesional, que invitan a ser recorridos, con secuencias de columnatas, pérgolas y filas de árboles. El primero —el Centro Administrativo del Estado de Tabasco (1987)— tiene una calle peatonal de 180 metros de largo que comunica dos calles de una manzana profunda. El segundo, cuya calle tiene 290 metros de largo, es el Palacio de Justicia Federal (1992), en la ciudad de México.

Hay otro tema común a todos estos edificios: el tratamiento de la entrada. Figura como un hueco, un gran espacio, inconfundible, que invita a penetrarlo. Siento que ha sido —al principio no muy conscientemente— una reacción antifuncionalista. Recuérdese que en la vanguardia del Movimiento Moderno la entrada se minimizó como reacción a los excesos grandilocuentes de la arquitectura eclectisista de hace un siglo. En muchos edificios modernos es difícil encontrar la entrada; existen dos ejemplos, joyas del movimiento: el edificio del Bauhaus y el Pabellón Suizo. Fue Le Corbusier quien rescató en sus trabajos de la India, los conceptos de una nueva monumentalidad y de la entrada como punto focal del diseño.

Construcción

No intentaré hacer una definición, tómese como aproximación: la arquitectura es la construcción de volúmenes que envuelven (y desenvuelven) espacios habitables. Necesariamente, al aprender (siempre lentamente) a organizar el espacio, se aprende a construirlo. Como resultado de mucho trabajo, puede surgir un lenguaje personal, que siempre abarca dos vectores: una forma personal de organizar el espacio y una forma de construirlo. Desde la construcción de la Escuela de Derecho y la Embajada de México en Brasilia (proyectada en 1972 con Zabludovsky y Serrano) sentía

que el concreto era el material que permitía las formas que buscábamos. Pero hubo que domar el material: nos dejaba insatisfechos la falta de textura y la monotonía gris de las superficies obtenidas; y al mismo tiempo sufríamos las exigencias de precisión y calidad que requiere el concreto liso, (es como la acuarela: no admite resanes, se notan como manchas). Poco a poco, en pequeñas obras y con la paciencia de los clientes, experimentamos mezclas con pedacería de mármol blanco y arenas de diferentes colores y probamos todo tipo de instrumentos para quitar la capa superficial y obtener una textura al descubrir el grano de mármol. Era obvio, pero no lo sabíamos (estas pruebas duraron varios años) que en nuestro país, con abundante mano de obra no especializada, los cinceles manuales sin ningún equipo especial eran la solución. El resultado fue una superficie con vibración óptica. Un acabado que revelaba la presencia de la mano humana y que permitía hacer resanes y reparaciones sin dejar rastro. Este modo de construir lo he seguido utilizando: distintas mezclas, con piedras y arenas de cada sitio, de colores distintos —gris, beige, rosa, rojo y blanco—. Además han aparecido las líneas horizontales que señalan las juntas de vaciado del concreto, y que dan escala a las superficies y muestran el proceso constructivo. Son los nuevos sillares de la arquitectura. Me interesa —creo que algunas veces lo he conseguido— que el edificio exprese cómo se soporta, por dónde pasan las cargas y los esfuerzos y también que diga cómo fue construido; que exprese su tectonicidad. Este mensaje que puede enviar el diseño da confianza al usuario; no hay que ser un experto para recibirlo, es una imagen plástica primaria que expresa la forma de construir y el trabajo de los materiales.

Taludes

A mediados de los ochentas realicé con Francisco Serrano tres obras en Villahermosa, la capital de Tabasco, en el trópico húmedo. El Edificio Administrativo de Gobierno que está organizado con una calle peatonal, al que ya me referí anteriormente; la Biblioteca Pública estatal que corrió con suerte: ganó el Gran Premio de la Bienal de Sofía en 1989; y el Parque Tomás Garrido Canabal. Este último fue una gran experiencia en algo diferente: el diseño del espacio abierto, que me acercó a los arquitectos del mundo prehispánico, maestros en el manejo de esos espacios. El parque está compuesto de una serie de recintos o plataformas, delimitados por escalinatas y taludes de tierra recubiertos de vegetación. Los organizan dos ejes: uno recto con monumentos que crean perspectivas y otro, sinuoso, con una pérgola bordeando una laguna. Me he preguntado de



dónde viene el talud. Naturalmente viene de las pirámides mesoamericanas, pero yo lo tomé de las ruinas recubiertas de vegetación, que conocí desde mi infancia, y no de las pirámides. He utilizado el talud para delimitar un espacio (creando al mismo tiempo la sensación de que no hay límite, de que el espacio continúa atrás del plano inclinado); como deflector de ruido (alrededor de este parque y en el Palacio de Justicia, en la ciudad de México) y adosado a los edificios para reducir la dimensión de los muros perimetrales y fundir el edificio con el terreno (así lo habíamos usado en el Museo Tamayo, años antes y después en el Auditorio Nacional). El talud no es paisajismo. Es un elemento arquitectónico que sirve para anclar los edificios al paisaje, como en los dos edificios de entrada a las zonas arqueológicas de Chichén Itzá (1987) y Tajín (1990).

La pequeña plaza dedicada al pintor Rufino Tamayo, del año 90, tiene un talud que sirve de fondo a una pérgola de trazo sinuoso y, a una fuente con una ilusión óptica. Es parte de un programa que las autoridades de la ciudad emprendieron para rescatar rincones olvidados; se le llamó «microurbanismo».

El centro

Las ciudades se hacen destruyendo y construyendo. Cada generación reemplaza o renueva lo que se deteriora (por el tiempo y sus desastres, como el terremoto del 85), lo que no le sirve, o lo que no le gusta; y es muy difícil establecer el límite entre el gusto y la función (las fobias mayores siempre son en contra del pasado inmediato). En las buenas ciudades se conservan, en primer lugar, los monumentos, y el resto se renueva y adapta, con respeto histórico, a las nuevas «necesidades y gustos» o se reemplaza por edificios nuevos. Es un proceso constante de renovación y destrucción que va dejando la huella de cada generación y mantiene viva la ciudad, en especial las áreas centrales. Pero es un proceso que no es fácil y en el que no hay reglas. Las políticas cerradas, ultraconservadoras, son contraproducentes: paralizan y desalientan a propietarios y promotores y aceleran el deterioro. He tenido dos intervenciones en el Centro Histórico de la ciudad de México que han sido trabajos muy complejos y apasionantes. Creo que la arquitectura contemporánea puede convivir en armonía con las de otras épocas. Así ha sido en toda la historia. No lo pensaban en ese entonces las autoridades del INAH[5] encargadas de la autorización de los proyectos. La arquitectura moderna era inadmisible en el centro de la ciudad. Para ellos los nuevos edificios —los que reemplazarían

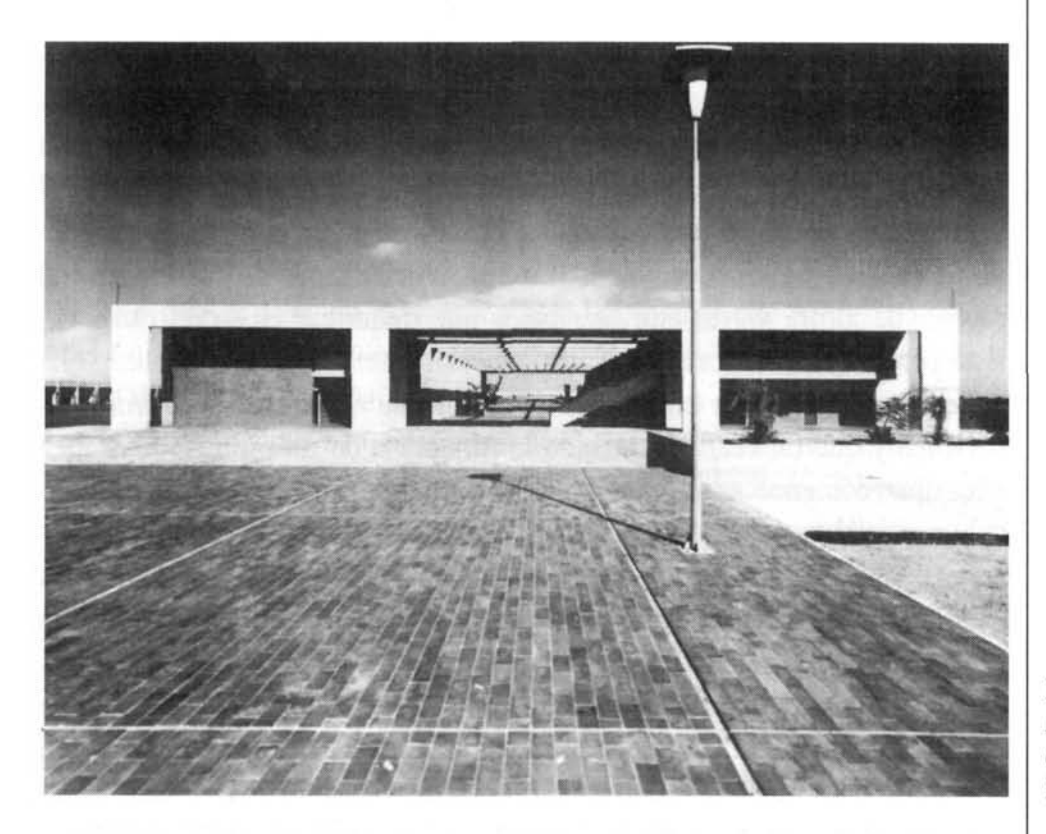
[5] *Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

a los destruidos por el terremoto, por ejemplo— se tenían que proyectar como pastiches, con reglas infantiles. Las autorizaciones de mis proyectos llevaron tanto tiempo como el que empleamos en su realización. Tengo que decir que esto ha cambiado de 1991 a la fecha, con la actual administración. El primer encargo (1986-1989), que realicé con Zabludovsky, fue una extensión de las oficinas centrales del Banco Nacional (el más antiguo del país). Las oficinas ocupan un elegante palacio del XVIII, obra de Francisco Guerrero y Torres, tal vez el mejor arquitecto del fin del período colonial. El nuevo edificio hace un doble diálogo con el de Guerrero y Torres, con la forma y con el material: la fachada es de la misma altura y está compuesta de parteluces de concreto que aluden al ritmo y a la forma de las ventanas dieciochescas. El concreto es de color rojizo, mezclado con la misma piedra rojo sangre del palacio.

La otra intervención iniciada en 1990 fue la más polémica. Se trató de la remodelación de un antiguo convento para convertirlo en la sede de El Colegio Nacional, al que pertenezco y que es una institución similar al Colegio de Francia. El edificio estaba muy dañado y profundamente alterado y sobre todo, era muy sombrío. Hubo que hacer intervenciones drásticas para habilitar los espacios que requería la institución y para introducir más luz. Tenemos «necesidades» distintas de luz de las del siglo XIX. El mes pasado, El Colegio tomó posesión de esos viejos espacios renovados y bañados de luz.

Nuevas formas

Tengo que confesar que el trabajo de proyectar edificios ha sido siempre renovadamente difícil. Me persiguen las frases tristes que le escuché a Le Corbusier en pleno trabajo: «Vous savez, l'architecture est très difficile». Tal vez he adquirido con el tiempo algo que podría denominarse como mayor destreza, pero a la vez, he adquirido mayor consciencia que actúa como autocrítica que me frena. Copiarse a uno mismo es triste pero evitarlo es muy difícil. Sé que mi arquitectura ha cambiado, pero no ha sido un proceso consciente. Durante los años 89 y 90 tuve muchos encargos en los que comencé a percibir otras vías, otras formas. Hubo tres trabajos grandes: la remodelación del Auditorio Nacional —que hice con Zabludovsky—, en la que el sitio (la principal avenida de la capital) y la gigantesca estructura (150 metros de frente) exigieron una respuesta con formas monumentales, a las que les dimos tratamientos informales que las hacen amables: el pórtico está girado, no es frontal, y el vestíbulo es abierto, es como una plaza pública cubierta. Los otros dos proyectos son del



Escuela de Derecho.
Arq. Teodoro González
de León.
Foto: Brehme.



El Colegio de México.
Arqs. Teodoro González
de León y Abraham
Zabludovsky.
Foto: Julios Shulman.

año 90, los gané en concursos con Francisco Serrano y son promociones privadas para realizarse en varias etapas; su construcción continúa hasta la fecha. Uno de ellos es el edificio de oficinas de Hewlett Packard. Es una estructura baja, en escuadra, con dos muros triangulares que completan el rectángulo y crean un patio al frente. El otro no es un edificio, es un conjunto enorme de cinco edificios: dos torres en forma de marco de 160 metros de altura y tres edificios bajos que delimitan el espacio urbano. Está construido con concreto blanco cincelado.

Tengo otros trabajos más recientes en los que existe una búsqueda más personal y que tal vez han recibido la influencia de mi pintura: hará diez años que comencé a introducir en mis cuadros pegotes de formas con volumen real y, poco a poco, se han ido convirtiendo en ensamblajes de volúmenes, con distintos materiales y colores. Sin negar otras influencias externas (me entusiasman las corrientes que han renovado al espíritu de la modernidad y liquidado el pastiche postmoderno) creo que esos trabajos, que he guardado un poco en secreto, han influido en la concepción de mi arquitectura. Han surgido formas más ligeras y caladas que contrastan con volúmenes macizos. Además han aparecido más formas en cada composición. Parece que me dirijo al manejo, al ensamblaje —es la palabra— de formas y de volúmenes distintos. Si se observan mis obras anteriores, casi siempre son composiciones de un solo volumen modelado y cavado al cual se le practican huecos para entradas, patios o calles interiores.

El primer trabajo en que eso se revela es el proyecto del Museo del Niño que no resultó premiado en un concurso en el año 90. Son cuatro sólidos ensamblados que aparentan haber sido arrojados al azar. Le siguió el Museo de Sitio y la entrada al área arqueológica del Tajín, que es otro ensamblaje mas complejo: cubos, cilindros, volúmenes cóncavos y convexos y formas inclinadas, articuladas alrededor de un patio y un corredor. El corredor tiene forma ascendente y conduce al área monumental que ha sido extensivamente restaurada en los últimos años. Nos ha revelado un mundo mágico de pirámides, palacios, juegos de pelota y una infinita variación de nichos.

Debo aclarar que este cambio en la manera de organizar el espacio, que ahora percibo con cierta claridad, era sólo una gran incertidumbre cuando proyectaba estos edificios. En particular, el edificio del Fondo de Cultura Económica y el nuevo Conservatorio Nacional fueron procesos muy angustiosos en su concepción. El edificio del Fondo de Cultura Económica, del cual la propia editorial ha publicado un bello libro[6], está ubicado entre el Colegio de México y la Universidad Pedagógica, dos edificios que yo había diseñado quince años antes. Es un prisma de 40 metros, de altura que se desplanta sobre taludes y volúmenes triangulares para destacar

[6] La idea y la obra. El edificio del Fondo de Cultura Económica, FCE *y* El Colegio Nacional, *México, 1994, 105 p.*



entre las dos masas de los edificios vecinos; tiene dos caras curvas y fachadas totalmente distintas. En la cara plana existen una concavidad que forma el espacio de entrada y un puente metálico que atraviesa el edificio en el último nivel. Confieso que todavía no me es muy claro el significado de ese elemento: sólo siento que es imprescindible y que cierra la composición y crea un pórtico a la entrada.

Creo que la obra de mayor complejidad formal que he realizado es la del Conservatorio Nacional en la nueva Ciudad de las Artes. Es un ensamblaje de cubos, cilindros, cañones, cuerpos curvos y taludes. A eso se agrega que por razones acústicas todas las salas de estudio tienen descuadres y desplomes en sus muros, que se acusan en la fachada del patio curvo —punto focal al que miran todos los locales—. Formas complejas que son como una metáfora de la acústica que gobierna todo el diseño. Esta construido en su totalidad con concreto blanco cincelado a mano. Esa técnica que vengo experimentando desde hace 30 años ha dado aquí, en un proyecto de alta complejidad formal, sus mejores resultados, utilizando mano de obra poco calificada; una fatalidad con la que tendremos que seguir trabajando por algún tiempo.

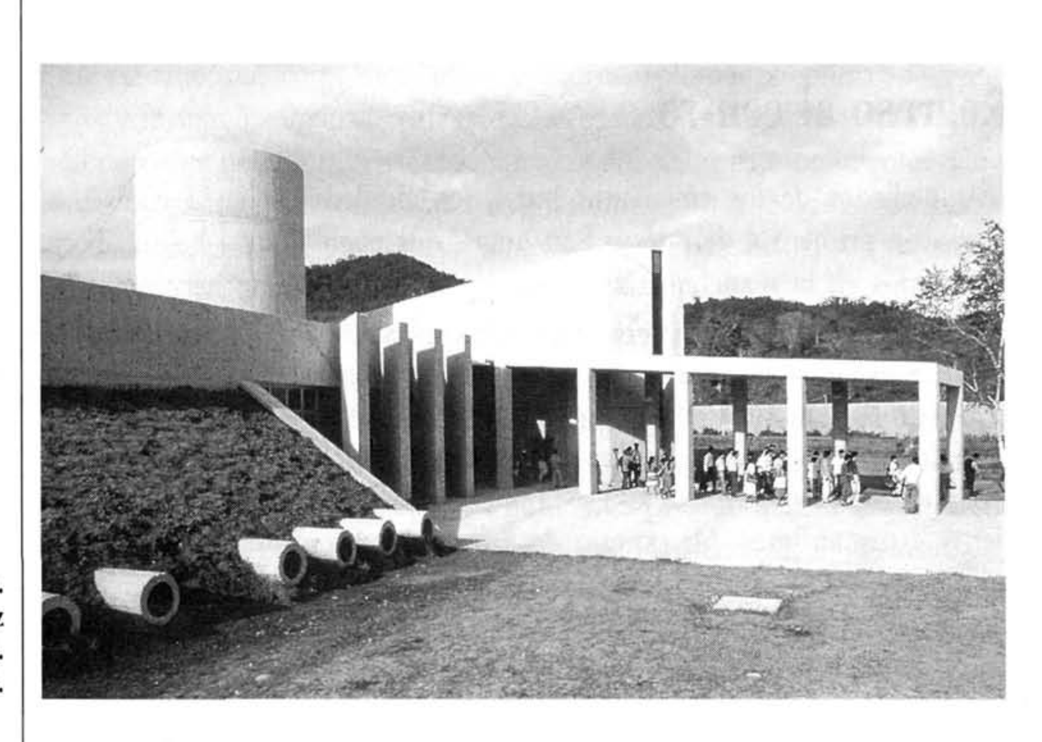
En contraste, y en forma simultánea, he tenido una experiencia radicalmente distinta de perfección, exactitud y alta tecnología en la realización de la Sala Mexicana en el Museo Británico de Londres. Un encargo que me ha llenado de orgullo y que fue financiado por un grupo de empresarios mexicanos. Se exhiben 180 piezas de ocho diferentes culturas que se desarrollaron antes del siglo XV. Es un ambiente pétreo que, con formas abstractas y colores violentos, alude al misterio de los antiguos mexicanos.

Regreso al centro

A mediados de los cincuentas hui a los alrededores de la ciudad, a Coyoacán primero y después a San Ángel, dos pueblos muy bellos ahora absorbidos en la mancha urbana. Allí viví 30 años. Desde hace ocho he vuelto al barrio en el que vivía cuando era estudiante: el Hipódromo-Condesa, que en aquellos años era la periferia. Se ha conservado bastante bien —a pesar de que fue duramente golpeado en el terremoto del 85—. No ha perdido su carácter de pequeñas construcciones *Art Déco* (vivo en una de 1929 que yo mismo remodelé) y está muy bien equipado de tiendas, comederos y restaurantes. Mi estudio de arquitectura está a cuatro cuadras, con lo que he ganado entre hora y hora y media (para vivir) que antes empleaba en transporte. He vuelto a ser peatón. De mi casa o estudio, me toma sólo doce minutos llegar a El Colegio Nacional. Estoy en el centro,

de vuelta a la ciudad. En estos ocho años la he recuperado, he vuelto a vivir sus contradicciones, pero también su enorme vitalidad e intensidad. Me ha hecho consciente de una fatalidad que no se debe olvidar: la arquitectura dura más que la gente que la hace. Es uno de los bienes más duraderos de la cultura. Es una responsabilidad que me alienta y que me aterra al mismo tiempo. Siento que nuestra tarea es crear imágenes urbanas duraderas en la memoria de los habitantes. Hay edificios que irradian emoción y crean «lugares» urbanos que van construyendo esa gran obra de arquitectura colectiva que es la ciudad.

Teodoro González de León



Museo de Sitio en Tajín. Arq. Teodoro González de León. Foto: Pedro Hiriart.

Teatro mexicano actual

Uno: El archipiélago

Cerca del fin de siglo, la historia del teatro mexicano parece una serie de islas. A veces una al lado de otra, pero todas con un rey, una autonomía que no es fácil articular en un todo. Al verla a distancia, nuestra tradición ya cuenta con algunos dramaturgos trascendentes, directores de escena a la altura de los mejores del mundo, corrientes que han dejado su huella en el público y en las artes del país. En suma, un teatro diverso, en contrapunto, pero que cada tanto, en la mayoría de sus renglones, empieza de nuevo. Es un teatro que se olvida a sí mismo, se trunca al carecer de visiones que estructuren sus esfuerzos y le den continuidad y, lo peor de todo, se aísla al cultivar con aliento desmedido su inmediatez en menoscabo de su tradición.

Rodolfo Usigli, por ejemplo, quiso forjar una «nación teatral»; soñó con ver en escena un reflejo de las aspiraciones y reclamos de nuestra gente; revisó de manera crítica y antihistórica el pasado del país —acaso el punto donde su ejemplo más cauda ha dejado (Elena Garro, Jorge Ibargüengoitia, Juan Tovar y muchos otros); escribió apuntes y textos teóricos que son todavía una referencia inevitable en cualquier reflexión sobre el teatro mexicano. Sin embargo, Usigli ya no existe en los escenarios del país, simplemente no se le monta; sus textos teóricos —caso lamentable— apenas son difundidos y parte de su archivo acabará en Miami frente a la indiferencia de las autoridades. A kilómetros de distancia, en libros y artículos no traducidos o no difundidos, navegantes de las universidades de Michigan y Perpignan visitan su isla con frecuencia. De pronto se le encuentra en la mente de algunos de nuestros mejores hacedores de teatro, pero en realidad sufre la paz de los sepulcros. Es una apariencia la

veneración que se le guarda —«de alguna raíz hay que agarrarse»—, diría un hijo de Pedro Páramo. Lo hemos convertido en un mausoleo. No es que Usigli no tenga qué decirnos —ahí está *El gesticulador* en tiempos siempre actuales de profunda corrupción política—, sino que la inmediatez asfixia a nuestro teatro y no establecemos un balance, un cuidado y un ajuste de cuentas con la tradición.

Esfuerzos como el de Contemporáneos (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza) abrieron las puertas al teatro moderno de México que, en palabras de Ludwik Margules, tuvo su «florecimiento y su *Sturm und Drang*» entre los años cincuenta y setenta. Cimentaron, entre otras cosas, la primera escuela profesional de arte teatral del país. La escuela ha dado frutos. Hoy día tiene varios teatros y un edificio monumental en el recién construido Centro Nacional de las Artes. Toda una arquitectura del dispendio, un mausoleo-escuela de contenidos vacíos. La continuidad se fracturó y en esa isla empiezan de nuevo.

La Universidad Nacional Autónoma de México fue el corazón del teatro experimental en los años sesenta y hasta mediados de los ochenta. El Centro Universitario de Teatro —que fuera dirigido por Héctor Azar, Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Margules— estaba llamado a ser el espacio para forjar la continuidad de la experimentación en nuestro país. Hacia 1985, el teatro universitario entra en crisis. Los grandes maestros se fragmentan. Cada uno forma su foro, su escuela, su prédica, su séquito. La Universidad es incapaz de recuperarlos y de recuperar sus enseñanzas. Los discípulos también se van frente a la incapacidad de la Universidad por propiciar y albergar al relevo generacional. La continuidad se rompe.

Y así marchan las cosas. La escena mexicana de hoy cuenta ya con una tradición que tiene vigor —algo impensable a mediados de este siglo—, pero nuestro pasado teatral está desligado. Mucho se destruye, olvida, y poco se recupera. Hay individualidades, momentos luminosos, visiones, guías y, ahora, hasta proyectos privados que buscan responder a la ineficacia del Estado para armar una política teatral consistente y continua. La diversidad es abrumadora. En el pasado fueron islas remotas, distantes unas de otras; en el presente, a partir de finales de los ochentas, la imagen es de un archipiélago, inconexo pero múltiple.

Dos: El repertorio

Abrir la cartelera de la Ciudad de México donde, por desgracia, se concentra casi toda la actividad escénica del país, es una radiografía del archipiélago. Aparece como un todo abigarrado donde se mezcla el teatro

comercial con el experimental, el de aficionados —que aparentan no serlo— con el de profesionales. Los teatros que hace diez años tenían una personalidad bien definida, la han perdido. Todo se revuelve en el mismo saco y, por supuesto, el más desorientado es el público.

Una edición de *Tiempo Libre,* noviembre de 1995, registra cerca de 130 obras en cartelera; 105 de ellas son de autor mexicano y 25 de autor «extranjero». De los mexicanos, sólo unos 25 son dramaturgos con una trayectoria más o menos establecida. El resto son directores que escriben su texto, dramaturgos recién nacidos o bien, improvisados que plagan la cartelera. Timothy G. Compton registra 72 obras en agosto de 1994, pero los porcentajes que consigna son semejantes. Estudioso del teatro mexicano, Compton se sorprende, cada vez que nos visita, de que en México a nuestros dramaturgos muertos no se les pone en escena[1].

En la Universidad de Perpignan —para ejemplo de cualquier centro de estudios de nuestro país— se llevaron a cabo las Primeras Jornadas Internacionales de Teatro Mexicano en 1993 y se hicieron lecturas dramatizadas de Usigli. A pesar de lo admirable de esa iniciativa, la lectura debe haber parecido una especie de réquiem. Tal vez por eso nuestros dramaturgos, poniendo sus barbas a remojar, tienen ese desmedido entusiasmo por ver en vida sus obras completas en el escenario. Acá se corrige poco, se escribe mucho y se publica menos —incluso llegamos a casos tan entrañables como el de Tomás Urtusástegui que se mira como una especie de Monstruo de la Naturaleza, Fénix de los Ingenios, y amenaza con pergeñar, hasta el final de sus días, cinco obras por año.

El olvido, la muerte, a pesar de ser la esencia de la teatralidad, es una amenaza doblemente brutal sobre el teatro de mi país. En esta temporada, por ejemplo, sólo dos muertos hacen la excepción de la regla, aunque Héctor Mendoza y Víctor Hugo Rascón Banda —respectivamente— compartan crédito de coautores, adaptadores o, para ponernos a tono, desembalsamadores de tan reputadas momias: Juan Ruiz de Alarcón (ya sería el colmo que no estuviera en cartelera) y Luis G. Basurto. Sucede que en México los clásicos andan vivitos y coleando. Se llaman Emilio Carballido, Vicente Leñero y Hugo Argüelles en esta temporada. Pero en otras, son Luisa Josefina Hernández, Hugo Hiriart y Juan Tovar. El tiempo en estos lares, por extraño que parezca, puede ser una ilusión.

En esta temporada también encontramos varias puestas de la llamada generación de la Nueva Dramaturgia (Rascón Banda, Jesús González Dávila, Leonor Azcárate y Miguel Angel Tenorio, entre otros). Por último, de la *novísima* generación aparecen, entre otros, Luis Mario Moncada, Gabriela Ynclán, Luis Eduardo Reyes, Estela Leñero y el que esto escribe.

[1] *Thimoty G. Compton, «Mexico City Theatre: Summer of 1994», en:* Latin American Theatre Review, *Spring 1995. p. 141.*

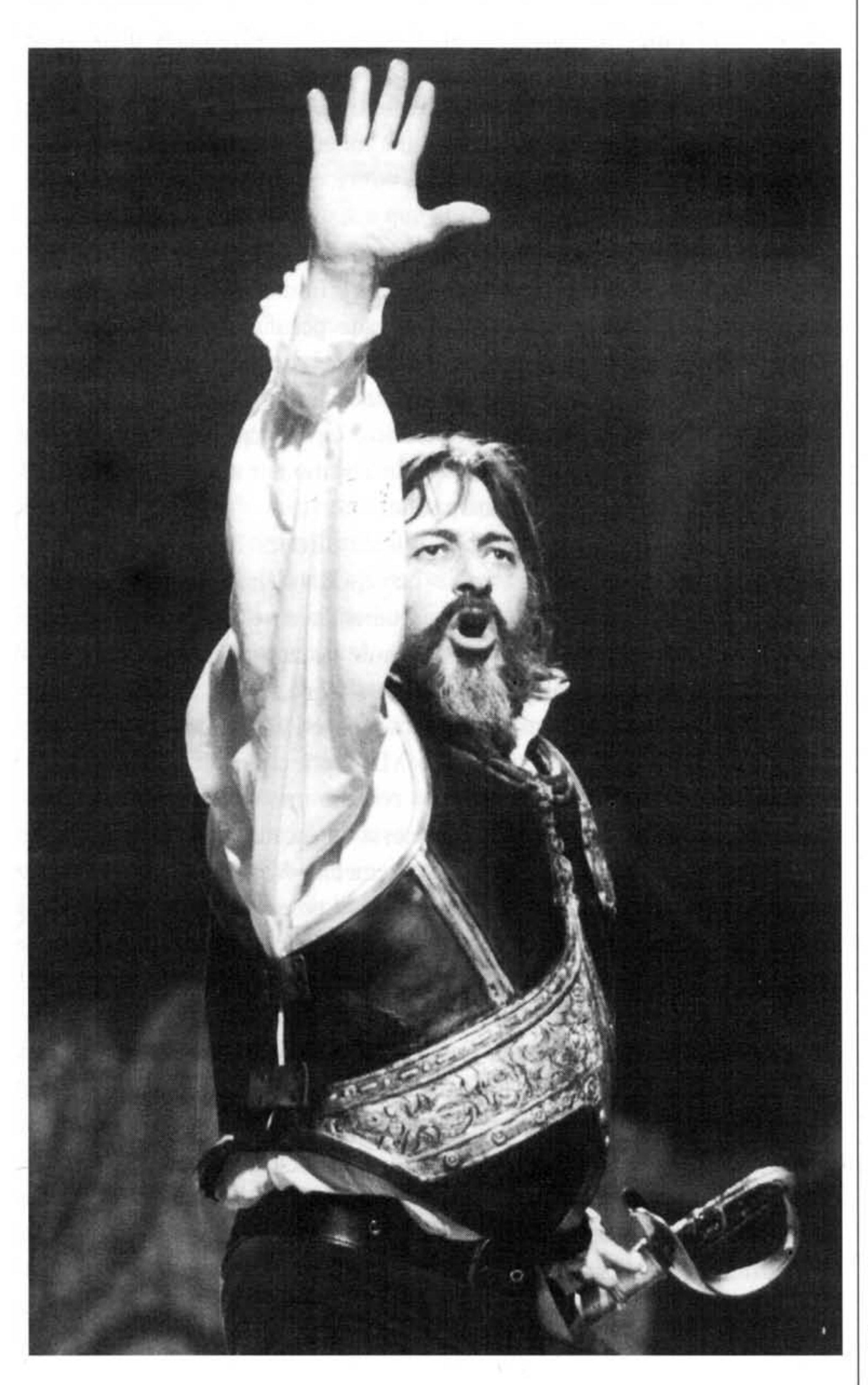
De los dramaturgos «extranjeros» están Molière, Shakespeare, Calderón, Tirso... También hay quince clásicos de este siglo, pero sólo cuatro de las obras que actualmente se representan han sido escritas en los últimos diez años.

Emilio Carballido ha dicho que «un pueblo pide ver, ante todo, su propio gesto, oír su propia voz, y vivir en el torrente dramático de su propia circunstancia»[2]. Tiene mucha razón. La actualidad es la base del drama. Sin embargo, al consignar las raíces del idioma y su habla, el teatro es el arte que conserva en mayor medida las fuentes de la tradición: formas dramáticas, hablas literarias y coloquiales, situaciones arquetípicas, personajes que hacen referencia una y otra vez a la memoria de la escritura escénica. No es lo mismo actualidad que inmediatez. Escribir para la escena no se hace pensando en la literatura, pero sí es resultado —en el caso de las dramaturgias más vigorosas— de un ajuste de cuentas entre el presente y el pasado. El teatro en México ha estado sometido a la más ingrata forma del tiempo: el olvido. No es cierto aquello de que el mejor dramaturgo es el dramaturgo muerto —como tanto nos solazamos en repetir; acá, también los muertos estorban.

Las cifras parecieran indicarnos que la inmediatez invade al repertorio del teatro mexicano actual: textos importantes al lado de una mayoría abrumadora que nace de un maquinazo, plaga la cartelera por un tiempo, y luego nadie los recuerda. También, nuestra escena parece regida por una tendencia a aislarnos de nuestros contemporáneos de otras latitudes. El fantasma del antintelectualismo, la fácil facilidad y un provincialismo —combatido ferozmente una y otra vez—, parecen recorrer nuestra escena. Es una paradoja curiosa. La generación de Carballido, después la de Leñero e incluso la de la Nueva Dramaturgia, escribieron su teatro con obstáculos; padecieron en carne viva la desconfianza de los grandes directores del país; algunos tuvieron que llegar al extremo de pelearse a muerte con la materia viva del hecho escénico. El pleito entre dramaturgia y dirección ha sido brutal y, hoy día, para mi generación es un caso cerrado aunque los antiguos se encarguen de revivirlo una y otra vez; pero sin duda, los obstáculos los obligaron a escribir mejor, a ganarse a pulso un espacio. Ellos lograron la conquista; los nuevos gozan su batalla. Leñero llega a afirmar que la generación de la Nueva dramaturgia significa «el regreso del texto como motor del hecho escénico»[3]. Sin duda, la escena ya es del escritor mexicano. Pero me queda una leve duda: ¿la multitud de *newcomers*, como los llama Compton[4], «extranjero» apasionado por conservar la memoria y tradición de nuestro teatro, tienen conciencia de lo que eso significa?

Hace un año, el presidente de la Sociedad General de Escritores de México —donde se agrupa el 99% de los dramaturgos del país— lanzó un

[2] *Carballido, Emilio, «Más teatro joven»,* cit. *por Argudín, Yolanda,* Historia del teatro en México, *Panorama, México, 1985.*
[3] *Vicente Leñero, Introducción a* La nueva dramaturgia. Antología, *Ediciones El Milagro, México, 1996.*
[4] *Op. cit. 1.*



La noche de Hernán Cortés.
Autor: Vicente Leñero.
Director: Luis de Tavira.

rabioso ataque al nuevo Coordinador Nacional de Teatro por anunciar, entre otras cosas, que deseaba promover la actualidad del teatro «extranjero». Esto me recuerda una frase que repite mi padre cada vez que recuerda que los gringos nos arrebataron la mitad del territorio y nos siguen arruinando sin misericordia. El viejo dice: «Hombre, digo, ¿qué más quieren?».

Tres: Los modelos

1995 es un año para celebrar en las artes escénicas del país: Héctor Mendoza recibe el Premio Nacional de Artes y Emilio Carballido su homenaje nacional. El primer caso es doblemente peculiar. Mendoza, uno de los fundadores de *Poesía en voz alta* —origen del movimiento experimental en la universidad— representa un modelo acabado de la imagen del hombre de teatro total: el formador, el teórico, el dramaturgo y el director. Nos ha enseñado que no puede existir un abismo entre estos territorios y que son los ángulos de una misma pasión.

Un reconocimiento de esa magnitud a un director de escena creo que puede representar un cambio en la percepción del lugar del teatro en nuestro país. ¿La razón? Trataré de argumentar en este sentido. Durante varias décadas nuestro teatro fue la fiesta de las artes. Desde los años del Teatro Ulises y hasta finales de los setenta logró reunir a varios de sus mejores artistas. «De la misma manera que en la Europa de la Gran Reforma Teatral —la de fines del siglo XIX y principios del siglo XX— la irrupción de los mejores pintores trajo consigo una verdadera revolución en la estética del lenguaje teatral. La puesta en escena, a partir de los trabajos escenográficos de Juan Soriano, Remedios Varo, Leonora Carrington, Vicente Rojo, Benito Meseguer, Vlady, y posteriormente, Fiona Alexander, convirtió al escenario en un hábitat pictórico para la emoción y el material verbal de la escritura escénica»[5]. A esa lista cabría agregar a Manuel Felguérez, Gilberto Aceves Navarro, Matías Goeritz, Arnold Belkin y José Luis Cuevas.

La presencia de pintores de esa talla en nuestra escena —antes y durante la aparición de Alejandro Luna, el escenógrafo e iluminador que introdujo la visión de la escenografía como arte cinético y revolucionó y revoluciona la puesta en escena mexicana—, aunada al trabajo y los auspicios de escritores y músicos, nos habla del lugar que llegó a tener el teatro de vanguardia en la cultura del país.

La herencia de *Contemporáneos* y *Poesía en Voz Alta* hicieron que el teatro estuviera presente en las revistas culturales más importantes de sus

[5] *L. Margules: «Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa», en* El Teatro Mexicano visto desde Europa, *editores: Daniel Meyran y Alejandro Ortiz, Collection Etudes, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 1994, p. 280.*



respectivas épocas y en el período inmediatamente posterior. Sin embargo, en los últimos quince años dicha situación ha cambiado. El teatro dejó de tener un espacio en las revistas culturales importantes del país. La reflexión crítica —con honrosas excepciones— se volvió nota de gacetilla inmediata y periodística. Con la muerte de Antonio Magaña Esquivel se acabó el proyecto de antologías teatrales del Fondo de Cultura Económica. La raquítica presencia editorial de nuestro teatro contribuyó, sin duda, a mesnospreciar las aportaciones del hecho escénico a la cultura del país.

La presencia de directores como Margules, Tavira, Gurrola o Mendoza nos hablaba, por el contrario, de que el teatro en este país puede ser una vía de conocimiento y una de nuestras más elevadas formas de expresión artística. Pero nuestros novelistas, poetas, músicos y artistas plásticos abandonaron al teatro o siguieron viéndolo como «una forma más de la literatura». A la fecha, para revistas tan importantes como *Vuelta o Nexos,* o para las grandes editoriales no universitarias del país, apenas existe gente de teatro tan esencial para la cultura de nuestro tiempo como Pirandello, Beckett, Pinter o Koltés. Y si eso ocurre con figuras menos «sospechosas», de qué olvido no gozarán los nacionales.

El conflicto entre dramaturgia y dirección influyó también para que nuestros directores llegaran a ser considerados «intérpretes» de textos que son «la fuente original de la creación dramática» Carballido *dixit.* La instauración del concepto de puesta en escena ha costado sangre. Frente a esta historia, el premio a Mendoza no sólo es un reconocimiento a su importante labor sino un paso hacia la dignificación del teatro —no digo «dirección escénica»— del país.

Mendoza, en los últimos años, ha acentuado más su trabajo dramatúrgico. Su recelo a convertir en libro la fiesta efímera que tanto ha celebrado en los escenarios, parecía un acto de fidelidad a la naturaleza intrínseca del hecho teatral. El director ecléctico, poliestilista, capaz de transformarse de un montaje a otro al punto que sus obsesiones íntimas parecen veladas, se convierte, al leer sus textos, en un dramaturgo con una temática recurrente. La puesta en escena de *Juicio suspendido* (publicada por Ediciones El Milagro en 1995) nos reveló a un dramaturgo con una alta depuración. Su historia es la de una mujer que encuentra en su amantazgo una forma de conocimiento, de experiencia interior. Da rienda suelta a su deseo pero su *amiga, su alter ego* flagelante, moralista, civilizada y occidental, la reprime. Una vez que logra amordazarla, acepta su yo más profundo: la transgresión le da la luz. Al final del *Juicio,* suspendido por un balazo y como parte de la atemporalidad propia de la conciencia, llega a una especie de beatitud. Cita, antes de matarse, la serena y dolorosa frase de Simón Weil: «La atención absoluta, sin mezcla, es igual a una plegaria».

Mendoza fue una de las puntas de lanza en la batalla por instaurar el concepto de puesta en escena y forjar una dramaturgia del escenario. Ahora en sus últimas puestas (*La amistad castigada,* de Juan Ruiz de Alarcón, y *Tiro de dados,* de Gerardo Velázquez) pareciera que, a medida que se reconoce más y más escritor, se pone al servicio del dramaturgo con montajes sencillos y eficaces, es decir, se pone al servicio de sí mismo.

Ludwik Margules, junto con Mendoza, es el otro director que sobrevivió de su generación en la batalla por un «teatro de arte»[6]. Dentro de su rigurosa visión estética, la misma idea de un «teatro de arte» le resulta un pleonasmo. Creador de un realismo —esencial, depurado— que apuesta por la vida emotiva de los actores, constructor de una poesía escénica que ha llevado el arte de la dirección a sus más altos niveles en nuestro país, Margules defiende un teatro con la más alta aspiración intelectual y emotiva, un teatro de conocimiento de las ambigüedades y contradicciones del comportamiento humano.

Director de Marlowe, Shakespeare, Bergman, Chejov, O'Neill, Kundera, Pinter y de los mexicanos Jorge Ibargüengoitia y Juan Tovar, Margules ha tendido en los últimos años a una absoluta síntesis en sus puestas en escena. En la más reciente, *nuestro* director —a quien en más de una ocasión se le ha reclamado el pasaporte a pesar de radicar en México durante más de 35 años y de ser mexicano por naturalización—, se las vio con *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna,* de Harold Pinter, con una polémica traducción de Carlos Fuentes. El resultado fue impugnado y aplaudido. La impugnación argumentaba que Margules —quien ya se las había visto con *La fiesta de cumpleaños*— no había entendido a Pinter. Hubiera sido necesario discutir, en realidad, cuál era el Pinter que no estaba presente. Margules entendió a su Pinter, al que trae *dentro:* es un director que convierte todo texto en un reflejo de sus propias preocupaciones estéticas. Su Pinter es el de los espacios mentales, el de la atemporalidad, el de la visión ambigua y poética —a pesar de tratarse de textos donde el dramaturgo inglés revela una mayor preocupación política y social. Su montaje tenía un lenguaje depurado, cerrado. Era —por así decirlo— para un público de conocedores.

En algunas críticas se le reclamó que alejara al público. Nada más absurdo. Es un error pedirle peras al olmo. Contar con un riguroso experimentador es un privilegio. Simplemente hay que ubicarlo en su lugar. Margules representa, en estos días, para la escena mexicana, lo que un Gerardo Deniz para la poesía: rompen fronteras del lenguaje, se adentran con honestidad y sin concesiones en su propio mundo interno. Margules es un riguroso poeta de la escena.

De la herencia mendocina, Luis de Tavira es sin duda el director más interesante de su generación. Ha pasado por el teatro «antirreligioso» y

[6] *A la lista de estos dos directores, aunque sea una figura histórica con una importancia capital más que una propuesta presente, cabría agregar a Juan José Gurrola que, como en esos tiempos que cuenta la leyenda, todavía sorprende con montajes tan deslumbrantes como* El hacedor de teatro *de Thomas Bernhardt (1993).*



sagrado a la manera de Artaud, por el teatro «científico», «el teatro del sistema nervioso» —como llamara O. States a la puesta en escena neoexpresionista, vibrante, de imágenes violentas y una actuación extenuante—, y a un teatro de claves estrictamente personales donde el viaje interior se traducía en imágenes a veces inconexas, en discursos fragmentados y en un intento por vislumbrar los órdenes de la sinrazón.

De Tavira ha sido uno de los directores más radicales de nuestro país en la utilización del texto como un pretexto del espectáculo. Su postura lo volvió el azote de la «dramaturgia del escritorio» y el más avanzado promotor de la idea de «dramaturgia escénica». Y a pesar de todo, acaso como producto de una profunda crisis —posterior al montaje de *La noche de Hernán Cortés* (1993), de Vicente Leñero— que lo ha llevado a revisar su lenguaje, su credo, su estética y su lugar en el teatro mexicano, De Tavira recupera el teatro de la palabra y ejerce una épica sumamente en sordina que conserva los mejores momentos de su teatro anterior, y una nueva lucidez y un profundo aprecio a la complejidad de la estructura dramática y el diálogo. La puesta en escena de *La guía de turistas* (1995), de Botho Strauss, con su honesta reflexión, la fuerza de sus signos y la genial escenografía de Alejandro Luna, parece significar el inicio de un gran período en el teatro de este controvertido director.

A estos nombres clave para entender la dirección escénica mexicana, cabría agregar los nombres de Juan José Gurrola, Julio Castillo (ya fallecido), José Caballero y, entre otros, a la siempre aguda Jesusa Rodríguez. A pesar de que Jesusa lleva tiempo sin emprender una aventura escénica mayor, su presencia en la escena mexicana continúa refrendando su frescura e imaginación.

El segundo gran homenaje de 1995 llamó la atención sobre Emilio Carballido, el llamado «embajador de la dramaturgia mexicana». Recibe la herencia de Usigli y su éxito tan rotundo opaca a correligionarios como Jorge Ibargüengoitia que, una vez redescubierto y puesto en escena en los noventas, aparece con una estatura semejante a la suya. La revisión de Carballido lo confirma como el dramaturgo más puesto en escena, el más conocido en el exterior, el maestro de dramaturgos, el acérrimo enemigo de los directores y, por tanto, por paradójico que parezca, un buen enemigo de sí mismo. Carballido encarna, a la fecha, la postura más radical en contra de la dirección escénica nacional. Ha buscado controlar los montajes de sus obras al punto que su dramaturgia está muy por encima de la pobreza con la que ha sido puesto en escena en los últimos años.

Maestro del diálogo, creador de personajes más que vivos, Carballido ofrece una dramaturgia donde su público se reconoce —ahí están las 2.500 representaciones de *Rosa de dos aromas* (1985). Acaso demasiado

ecléctico —puede escribir de cualquier cosa—, ligero y con una dosis de antiintelectualismo por principio, Carballido merece, más que homenajes burocráticos, una relectura, una reinterpretación escénica novedosa que haga volar su visión dramatúrgica.

Escrito en el cuerpo de la noche es su última obra. Se acaba de estrenar en el ciclo de grandes dramaturgos nacionales en un espacio que durante años se le mantuvo injustamente cerrado: la universidad. Escrita en once secuencias y con un tiempo fragmentado que anda muy de moda, la obra nos narra las peripecias de un joven que se inicia en la sexualidad y en las ganas de vivir y de soñar.

El sentido del humor de Carballido, su lirismo, su hábil manejo de la anécdota es admirable. Divierte como pocos pueden hacerlo en México. El público se identifica con lo que ve, pero Carballido resulta inofensivo. Su crítica social es ligera, su amor a la libertad o su reflexión filosófica son un tanto simple. Pero, una vez más, no hay que pedirle peras al olmo. Carballido no es alguien adicto a realizar un análisis o interpretación de la realidad. Las ideas no son su fuerte. De ahí la sensación de extrema ligereza, pero también la extrema vitalidad que deja su obra. En Carballido encontramos fascinación por la vida. Eso es lo que le interesa: contar, contar la vida.

Vicente Leñero —otro modelo de armar— también parte del principio de contar la vida en su exploración dramática, pero su realismo lleva un fuerte análisis. Su exploración documental, histórica, política, es una disección del país. Su realismo ha culminado en una investigación que corre en dos sentidos: la incorporación de técnicas de simultaneidad en la percepción de la realidad, como en *Nadie sabe nada, y* una meditada investigación sobre el naturalismo y su manejo de tiempos en *La visita del ángel* (corregida y aumentada en 1995, diez años después de su primer estreno). Como dice Luis de Tavira, «Leñero es un autor obsesionado con la verdad; la búsqueda de la verdad es su principal motor dramático; la verdad íntima, la verdad histórica, la verdad política, la verdad social, la verdad dramática»[7].

El realismo, el documento y la persecución de la verdad forman una corriente de largo aliento en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad de este siglo. La herencia de Carballido es notable. De su generación, amén de la importancia que están cobrando como dramaturgos Jorge Ibargüengoitia y Elena Garro en el gusto de las *novísimas* generaciones, sólo él sigue en escena. Su influencia ha formado escuela. Leñero, maestro de maestros, reconoce su admiración por los elementos costumbristas de su obra. La generación de la Nueva Dramaturgia cuenta a Carballido y a Leñero como sus demonios familiares. Sabina Berman —aunque son

[7] *Luis de Tavira, Introducción a* La noche de Hernán Cortés, *de Vicente Leñero, Ediciones El Milagro, México, 1994.*



Superhéroes de la aldea global, 1995.
Autor: Luis Mario Moncada.
Director: Martín Acosta.



Entre Villa y una mujer desnuda.
Autor y director: Sabina Berman.

otros los signos distintivos de su teatro—, Rascón Banda, González Dávila, Urtusástegui y muchos otros se han formado en sus talleres. El credo del realismo escénico mexicano ha buscado hacer del texto la materia más importante de la escena.

Mendoza y Carballido (entre homenajes te veas), Margules y Leñero, Tavira y Tovar, entre otros, son parte central de nuestro archipiélago. Alrededor de ellos se agrupan corrientes y tendencias. Creo que ahora los nuevos contamos con una tradición que preservar, un posible sentido de ruptura y continuidad, una serie de espejos donde podemos vernos o descubrirnos o desconocernos.

Cuatro: Realidad y realismo

Varias de las polémicas entre dramaturgia y dirección han tenido su fundamento en la discusión sobre el realismo. La Nueva Dramaturgia contra Margules, Carballido contra Leñero, Mendoza contra «los que escriben para la posteridad» y otras luchas que, por desgracia, todavía no están resueltas a pesar de ser tan trasnochadas. Y sí, creo que para nuestro teatro la discusión es tardía, muy tardía y creo, también, que parte de lugares comunes. En la historia de la literatura latinoamericana se consignan los momentos, en cada país y bajo circunstancias diversas, en que se puso en cuestión la disyuntiva entre una literatura nacionalista, local, fincada en la realidad, con un lenguaje coloquial, con temas de problemática social y hundida en la actualidad, denotativa a fin de cuentas, y otra literatura cosmopolita, «universal», más cercana a la exploración de formas, abierta a las influencias del extranjero y buscando un discurso connotativo. La literatura de la Revolución y Contemporáneos o Florida y Boedo dan cuenta de esa disyuntiva. Prosa o poesía, mundos cerrados o abiertos, forma o contenido, fantasía o realidad, etcétera. Borges llegó en sus *Diálogos Borges-Sábato* al grado de hacer bromas sobre dicha polémica en Argentina: «A mí me situaron en Florida, aunque yo habría preferido estar en Boedo. Pero me dijeron que ya estaba hecha la distribución y yo, desde luego, no pude hacer nada, me resigné».

Entrecomillo la palabra «universal» porque desde finales de los años cuarenta la síntesis entre ambas tendencias, lo maniqueo de la división encontró su universalidad en lo particular, en la idiosincrasia de cada nación. El problema de esa «América, novela sin novelistas» radicaba, como lo han planteado muchos críticos y escritores, en la construcción de un lenguaje propio, no en lo cosmopolita.



Pero a pesar de las combates entre directores y dramaturgos, lo cierto es que el programa de la dramaturgia realista ha dominado la escena mexicana. Se ha escrito que «está más que comprobado el compromiso de nuestro teatro con nuestra realidad»[8]. Sin duda, pero bajo qué enfoque, para verla cómo. El programa realista en sus extremos, que no es el de Carballido ni el de Leñero sino el de algunos seguidores de la corriente, parece postular, de antemano, que realismo es crítica social, lenguaje coloquial y craso retrato de costumbres y circunstancias.

Escasas pero importantes, las tendencias no realistas en la escritura dramática mexicana empiezan a cobrar una vigencia inusitada a partir de los planteamientos de la novísima generación de directores y dramaturgos. Bajo esa óptica, el realismo no es la manera mexicana de hacer teatro: es una corriente fundamental, con grandes aportaciones a nuestra tradición y que ya no podemos dividir con simpleza en bandos. Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña ampliaron los márgenes de la convención realista. Vicente Leñero la ha llevado a todos sus puntos: desde el más extremo naturalismo a la asimilación de técnicas de la novela contemporánea y del cine. Sabina Berman y Gerardo Velázquez, habitualmente incluidos en el programa realista de la Nueva Dramaturgia, parecen estar en otra búsqueda. También están en otra cosa dramaturgos con tanto éxito de público como Carlos Olmos y, ante todo, Hugo Argüelles que mezcla realidad con fantasía al grado de haber refundado una especie de *grand guignol* donde la muerte, el incesto, la perversión y otras delicias, más que pertenecer al reino metafísico de la tragedia se vuelven —a veces de manera involuntaria— asuntos de carcajada.

Creo que a pesar de carecer de programa, de continuidad y de ser islas remotas y muy distintas unas de otras, los dramaturgos con una tendencia más cercana al juego, la poesía y a formas no realistas de *desentrañar y hundirse en la realidad* con toda la seriedad y los peligros que esa aventura encarna, están más que presentes en nuestros días: Elena Garro, acaso el antecedente más remoto, con toda una serie de obras inéditas y sin estrenar; Francisco Tario a quien se ha calificado de «extraño», «asombroso», «inverosímil» y que fue rescatado del olvido con tres obras teatrales publicadas diez años después de su muerte (*El caballo asesinado*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988); el desigual tremendismo de Oscar Liera que, en sus mejores momentos, llevó atmósferas de lo real maravilloso a la escena; los juguetes cómicos de Juan José Arreola; las farsas antihistóricas de Juan Tovar y sus alucinaciones con Artaud y Jan Potocki; y la alta capacidad lúdica y poética de los textos, sueños, artefactos, y demás invenciones de Hugo Hiriart.

[8] *Emilio Carballido, Introducción a* M.M. Un mito y 4 obras ganadoras del Primer Concurso de Teatro Salvador Novo, *Editores Mexicanos Unidos, México, 1984.*

Al unir pasado y presente, tradición y actualidad, convención y ruptura pareciera quedar una certeza: el hoy y el ahora no bastan para describir la condición humana. Estamos hechos de tiempo y el tiempo de la acción dramática es el presente, pero la conciencia es atemporal. El texto puede hundirse en la actualidad, pero también recordar lo eterno.

Desde mi punto de vista la realidad más auténtica en escena, la más «realista» por así llamarla, es la realidad múltiple. Un verdadero teatro «realista» hoy en día es un teatro de contrapunto y de poesía, entendiendo por poesía la capacidad del texto dramático para crear, a través de los personajes, las situaciones y el diálogo, un discurso connotativo que refleje las contradicciones del mundo y del comportamiento humano.

El realismo tradicional ya no le habla a un espectador con la intensidad que lo hace el realismo cinematográfico o la violencia cotidiana y brutal que ahora podemos observar en los noticieros de televisión. Los asesinatos políticos en nuestro país, por ejemplo, han saturado nuestra percepción de lo dramático. Son «reales» con toda la brutalidad de la sangre fría.

Competir con el cine o la televisión es hacerle flaco favor al teatro. Lo nuestro, creo, es y va a ser, inevitablemente, dado el signo de los tiempos, la exploración radical de la metáfora. No se malentienda. Hacer poesía teatral no es dar la espalda al mundo. Ningún viaje de exploración interior, ninguna poesía escénica puede crecer sin la atroz realidad que a todos nos sustenta. Nuestro empobrecido país, nuestra imperfecta democracia, nuestra vida política tan azarosa y amafiada requiere más que nunca de vastas metáforas para ayudarnos a comprender y transformar la realidad.

Cinco: Agonía o transición

En 1993 Ludwik Margules publicó un ensayo con tono apocalíptico[9]. En un país donde la habitual pregunta «¿Qué pasa con el teatro?» siempre concluye con la respuesta «Está en crisis», Margules concluía, tras revisar con lucidez cuatro décadas de teatro mexicano, con un adjetivo lapidario: ya no está en crisis, está en agonía. «La actual agonía del teatro», dice, «no significa una muerte definitiva, puede durar mucho tiempo. En su cuadro perviven algunos órganos que se han salvado al lado de aquéllos que terminaron su ciclo biológico. Junto a esta inercia mortífera persiste, de todos modos, la batalla por el futuro de nuestro teatro». A grandes rasgos y a pesar de las notables excepciones, los diez síntomas de la agonía, según Margules, son: 1. Frente a la ruina de las escuelas, malformación en el trabajo de la voz y la consiguiente ruina de la materia verbal en escena.

[9] *Op. cit.*, 6.



2. Fuga de los actores hacia la televisión y el doblaje. 3. Dificultades para armar elencos de alto nivel. 4. Distintos estilos de actuación en las puestas en escena. 5. Devastación en el teatro de provincia. 6. Desierto editorial. 7. Inexistencia de relevos generacionales entre los actores. 8. La televisión vista como un pantagruélico estómago que devora a todo actor que da señales de vida. 9. Ausencia de investigaciones sobre el público. 10. Puestas en escena carentes de propuesta.

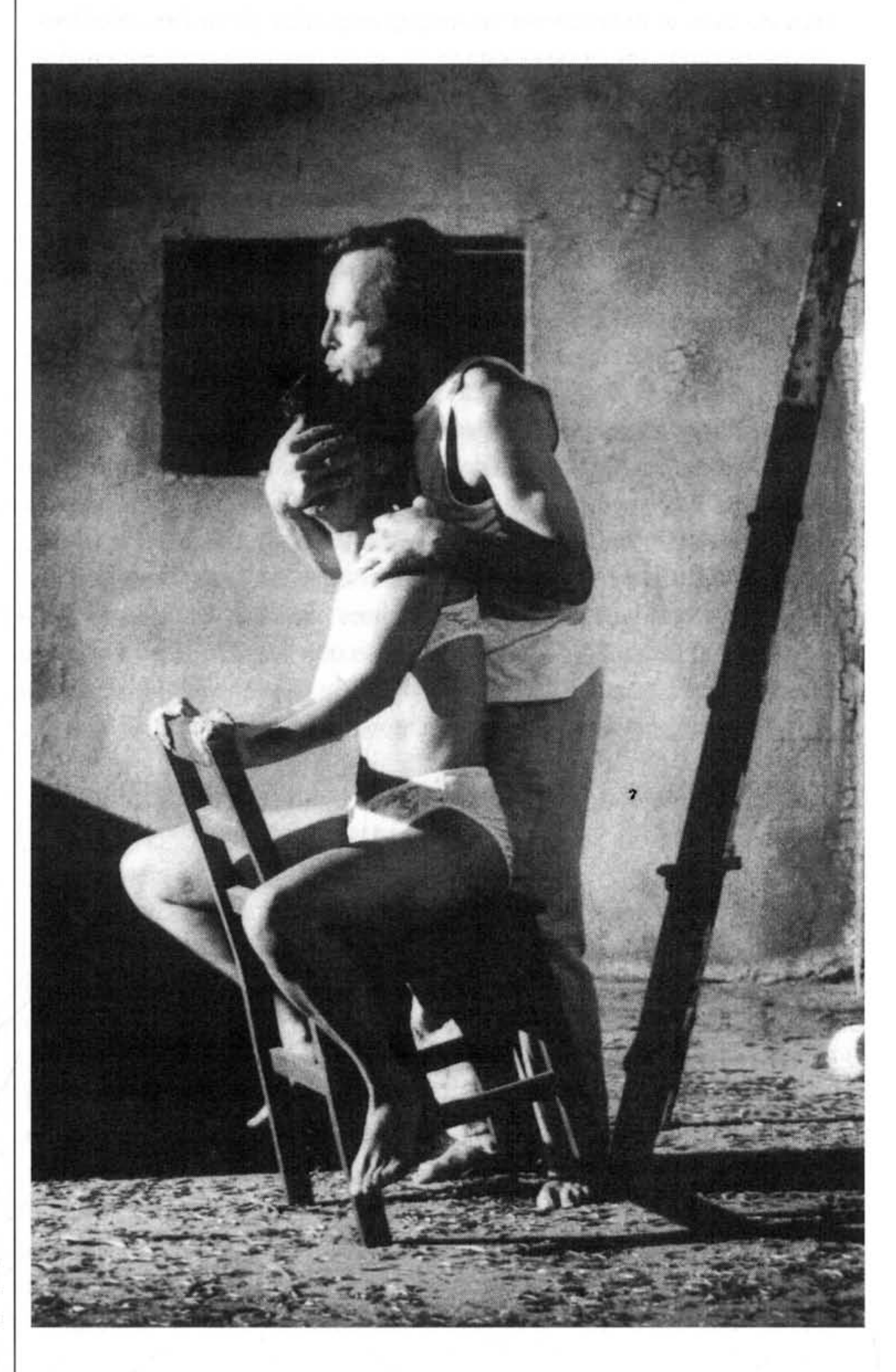
Fernando de Ita y Rodolfo Obregón han agregado a esos síntomas el contexto de la desaparición de las vanguardias y las utopías teatrales en el mundo, la crisis económica del país y el abandono, por parte del Estado, de su proyecto cultural. Obregón, joven director de escena e investigador teatral destacado, marca el año de 1983 como el punto más alto en la expresión escénica del país y el de no retorno para nuestra crisis. Cabe recordar que ese año se estrenaron *La vida de las marionetas,* bajo la dirección de Margules, y *Vacío,* bajo la dirección de Julio Castillo, dos de los momentos claves de la puesta en escena mexicana.

Hablar de agonía es una exageración, pero tiene sentido en cuanto representa un imperioso llamado de alerta. El mismo Margules termina su texto fustigante apelando al futuro: la nueva generación que en los últimos años ha empezado a revitalizar la escena y la dramaturgia del país.

Después de un largo período en que nuestro teatro no veía un posible relevo generacional han surgido, en los últimos cinco años, nuevas islas en el archipiélago. Su credo estético todavía es confuso, pero hay coincidencias notables que marcan una posible ruptura y continuidad: la búsqueda de un teatro de poesía, la unión de tiempos y espacios diversos, la fragmentación como medio de narración escénica, la búsqueda de identidad e intimidad, una renovada revisión histórica del país. Metafísica y metateatro se unen a la crítica social y a la exploración de formas.

Todo esto en un país en crisis, sin la más mínima utopía presente. Un país que ya muestra los rasgos del proyecto cultural de la derecha triunfante: intolerancia y censura al teatro en los municipios donde gobierna el PAN. Hoy es el teatro, ¿mañana qué sigue, la novela, el cine? Un país y una realidad fragmentados.

La generación de Usigli, de Carballido, podía hablar, en su ideario, de un pueblo, una nación, de un teatro nacional con una posible dirección única. Ahora se vive, más que nunca, con la sensación de que en México hay varios países; el Distrito Federal encierra ciudades. Como en el tiempo de las esferas isabelinas y los círculos concéntricos, como en los cuadros barrocos con espejos que, a su vez, reflejan otros cuadros, el decorado parece una apariencia y es brutalmente real. En esta ciudad hay de todo. La multiplicidad es abrumadora: hablas diversas, pensamientos



Guía de turistas, 1995.
Autor: Botho Strauss.
Director: Luis de Tavira.



simultáneos, visiones contrarias, polifonía, voces y gritos, economías y proyectos de país en contrapunto. Arriba y abajo, historia y mito, política y metafísica.

Mi generación ha escuchado hasta la saciedad frases de nuestros modelos que ahora parecen ya no estar vigentes: el teatro es la medida de la cultura de su pueblo (entonces la nuestra anda mal); el teatro es la más social de las artes (acaso siga siendo la más humana por la comunidad entre actores y espectadores, pero en nuestros días la televisión nos ha desbancado); el teatro puede ser la *biblia pauperam* (nuestro «teatro de arte» es de clases medias y altas, jamás visita las crecientes zonas proletarias). En pocas palabras, el teatro de arte se ha vuelto como la lectura: un asunto de conocedores.

Con estos horizontes aparece la novísima generación. La crisis le ha dado una dinámica distinta. A pesar de su heterogeneidad, y acaso motivada por las circunstancias en las que debe producen su teatro, se empieza a reconocer en una visión integral del quehacer escénico: la fórmula del director-dramaturgo como Antonio Serrano, Mauricio Jiménez, Sabina Berman, Angel Norzagaray, o bien del dramaturgo que, además de ejercer la crítica y la investigación, trabaja codo a codo con los directores y escenógrafos, como Estela Leñero, Jaime Chabaud y Luis Mario Moncada.

Héctor Mendoza es el antecedente de esta fórmula de integración. Obras como *Sexo, pudor y lágrimas* de Serrano (Ediciones El Milagro, 1993), *Lo que cala son los filos* de Mauricio Jiménez, *Entre Villa y una mujer desnuda* de Berman (Editorial Gaceta/Escenología, 1994), han sido producto de esta tendencia. Hay casos afortunados; otros que han contribuido a la desprofesionalización de nuestra escena. Sin pudor encontramos actores —directores-dramaturgos— directores, críticos directores-dramaturgos y que además diseñan escenografías. Hay especies inclasificables, pero en todo caso, este fenómeno describe una tendencia del nuevo teatro de México y la movilidad de una nueva generación que busca distintas respuestas a los problemas que la aquejan.

La variedad de respuestas a la crisis ha dado como consecuencia tres iniciativas globales que vale la pena comentar:

1. La aparición de minitemporadas en diversos teatros de bolsillo que han convocado a un amplio número de jóvenes directores con un repertorio que cambia cada día. En estos ciclos han destacado los trabajos de jóvenes directores como Antonio Castro, Rodrigo Johnson, Rubén Ortiz, Santiago Roldós y Víctor Weinstock.

2. La necesidad de generar iniciativas de producción independientes del Estado, ha dado lugar a la aparición de nuevos organismos privados que promueven las artes escénicas. Los casos más notables son: Telón de

asfalto de Antonio Serrano; Producciones El Milagro, una iniciativa de Gabriel Pascal, Tolita Figueroa y Daniel Giménez Cacho; El Foro Teatro Contemporáneo que encabeza Ludwik Margules y la Casa del teatro que encabeza Luis de Tavira.

3. Cabe destacar, por último, que la urgente necesidad de fortalecer nuestra memoria teatral ha dado pie a un importante proyecto editorial que aunado a los esfuerzos de Edgar Ceballos —Gaceta/ Escenología— y de Alfonso de María y Campos —Director de publicaciones del CNCA que acaba de editar una colección de veinte tomos sobre historia y dramaturgia del teatro mexicano— trata de combatir el olvido a nuestra tradición. Ediciones El Milagro aparece en 1991 con el objetivo de publicar guiones cinematográficos, dramaturgia tanto mexicana como universal, libretos de dirección, y ensayos con lo mejor del pensamiento y la crítica teatral y cinematográfica.

¿Agonía o transición? La muerte no es recomendable. La batalla, como lo decía el mismo Margules al concluir su ensayo, está presente: Antonio Serrano (*Doble cara, Café americano)*, director y dramaturgo, explora con desenfado la crisis sexual de nuestros días con un gran sentido de humor; Marín Acosta —director— ha generado una poética escénica de alto nivel; su trabajo conjunto con el dramaturgo Luis Mario Moncada ya ha dado resultados importantes. El reciente estreno de *Superhéroes de la aldea global* nos muestra un mundo sin utopías, disgregado, destruido, temas nuevos en nuestra dramaturgia. José Acosta *(El otro exilio, Fuga en mi)* y su grupo, el Taller del sótano, han explorado los medios de expresión no realistas en nuestra escena. Rodolfo Obregón, acaso el único de nuestros jóvenes directores que trata de construirse el rigor de trabajar con textos probados —Maquiavelo, Büchner, Valle Inclán—. Y a estos nombres cabe agregar, entre otros, a Hugo Salcedo (Premio Tirso de Molina), Angel Norzagaray que mantiene una de las más importantes compañías de provincia en Mexicali[10], Sandra Félix, Mario Espinosa, Raúl Quintanilla y Lorena Maza.

¿Agonía o transición? La abundancia de jóvenes directores, la presencia de una nueva generación de dramaturgos, el *boom* de actores, pueden convertirse en una fortaleza de nuestro teatro. Los males están presentes, pero esa abundancia amorfa sería impensable sin una tradición, sin los caminos que abrieron los maestros del teatro mexicano. La tradición habla, de una u otra manera, con el presente. Nos toca preservarla y conocerla para poder revocarla, revocarla para poder volver una y otra vez a ella. Creo que uno se reconoce y se desconoce en la tradición. Sólo ahí se pueden encontrar la ruptura y la continuidad.

Desde mi punto de vista creo que éste es el gran reto para la gente de teatro hoy: devolverle a nuestra escena su lugar entre las artes del país,

[10] Las islas de mayor actividad teatral en el interior de la república se encuentran en Monterrey, Culiacán, Morelia, Jalapa y Querétaro.

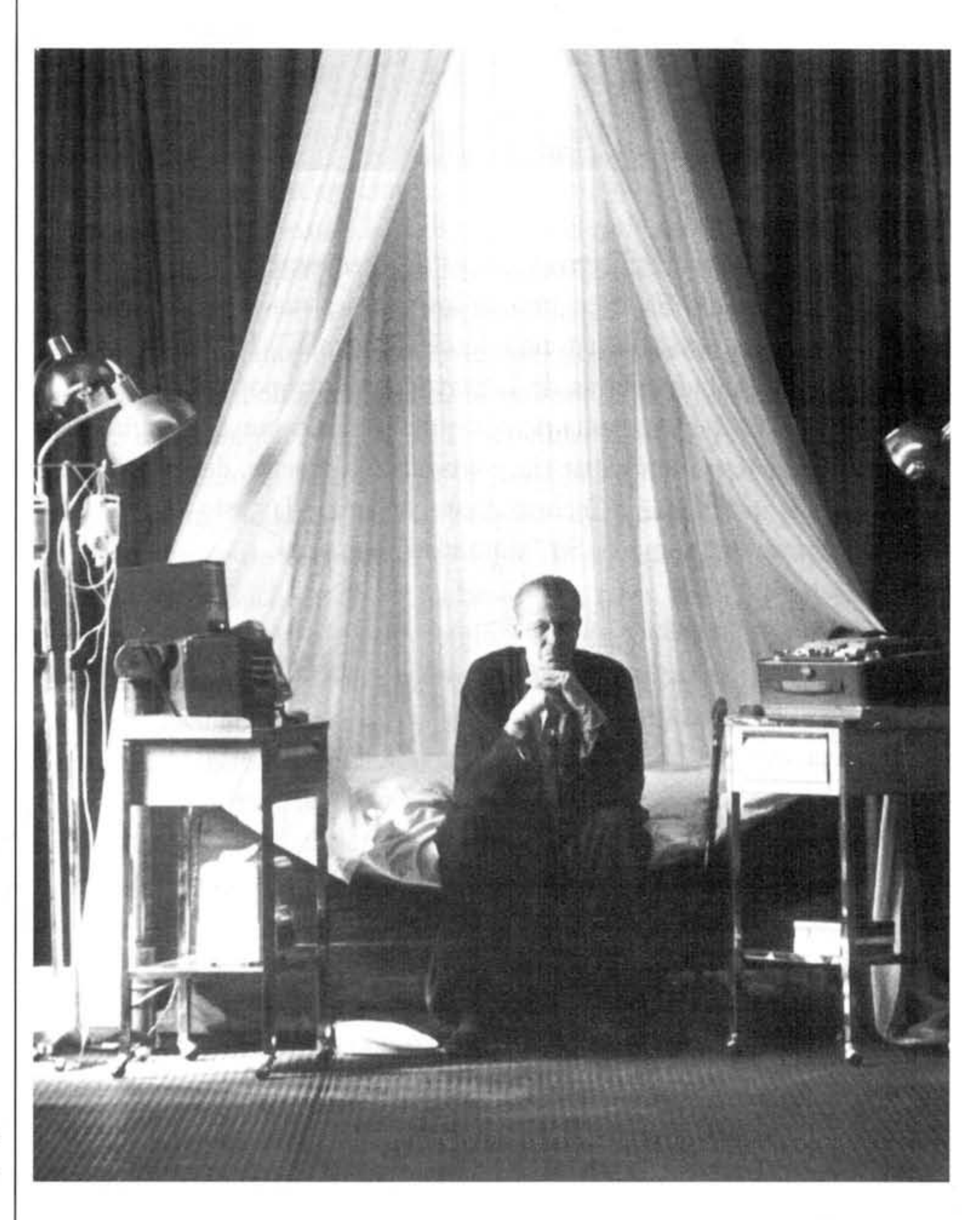


Dolores o la felicidad (1995). Autor y director: David Olguín. Foto: José Jorge Carreón.

unir las islas, articular esfuerzos y construir, recuperar ese sentimiento de dignidad que Giorgio Strehler, uno de los grandes maestros del teatro de nuestro tiempo, expresara en una lección vigente: «Detrás del mayor espectáculo del mundo, detrás de la mayor aventura poética, sólo está la muerte si uno no es consciente de por quién actúa o por qué actúa, si no existe un verdadero valor capaz de exorcizar a la muerte, de mantenerla a una distancia prudente, o incluso hasta de anularla: esto es, su valor humano. Su verdad humana. Su "moralidad" humana».

David Olguín

Después de una crisis tan larga que ya se apreciaba como normal, el cine mexicano de los últimos cinco años dio signos de una recordada vitalidad.



Cronos, de Guillermo del Toro.



Tres generaciones de cineastas mexicanos

Después de una crisis tan larga que ya se apreciaba como normal, el cine mexicano en los últimos cinco años dio signos de una renovada vitalidad. A pesar de las objeciones de los habituales denostadores del cine mexicano, que han hecho carrera de negar su existencia, el repunte fue evidente en todos los frentes. De nueva cuenta, los festivales internacionales mostraron interés por el cine mexicano de calidad, por lo que ha estado presente en festivales importantes como Cannes, Berlín, San Sebastián, Tokio, Montreal y Toronto, entre otros. Eso ha sido además la plataforma para la venta de películas a exhibirse en territorios que parecían perdidos para siempre. Por supuesto, el ejemplo más claro de proyección internacional ha sido *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau, que tras su permanencia en las carteleras de Estados Unidos, España, Italia, Japón, Suiza y Australia, entre otros países, se ha convertido en el mayor éxito financiero en la historia del cine mexicano.

Pero la buena recepción no se ha restringido al territorio extranjero. También el público mexicano masivo —harto de las pseudocomedias eróticas, de las aventuras policiacas retrógadas y otros subproductos de antaño—, ha respondido con entusiasmo a un cine que le puede divertir sin ofender su inteligencia.

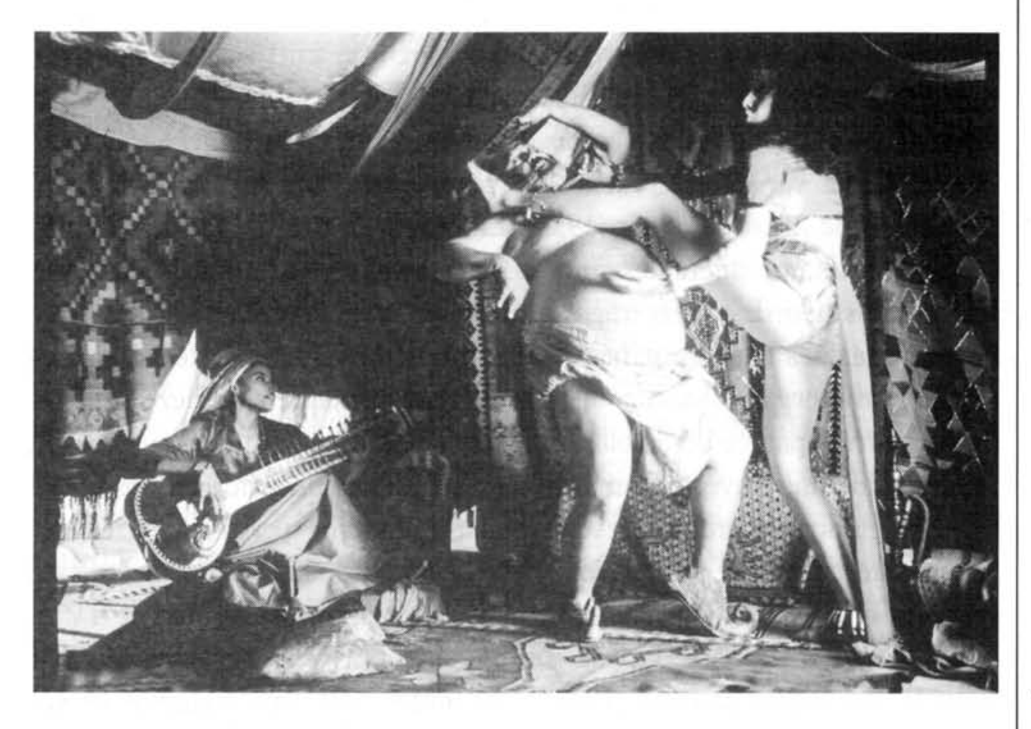
Dos factores han sido definitivos para ese repunte. Uno de ellos es la participación estatal, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), que ha fungido como instancia coproductora de proyectos que son aprobados por los méritos de su guión, su plan de producción y su capacidad de aportar una parte de la inversión necesaria. Ya se ha comprobado que en cuanto deja de interesarle al Estado, el cine entra en una catatonía profunda. Así sucedió después del sexenio del presidente Luis Echeverría (1970-1976), el período cuando el cine mexicano vivió un efímero

momento de auge, al promoverse las carreras de cineastas entonces jóvenes —Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein *et al*— que probaron su talento desde sus primeras realizaciones. Las administraciones siguientes, las de los presidentes López Portillo y De la Madrid, resultaron ser tan desastrosas para el cine mexicano, que subsistió a duras penas gracias a la voluntad de sus artífices.

Lo arriesgado de la propuesta del Imcine en la administración de Salinas de Gortari fue apostar, hasta cierto punto, que los cineastas eran susceptibles de convertirse en productores, y así involucrarse en los mecanismos comerciales de la industria. Estrategia que suponía que, en un futuro, podrían levantar sus propios proyectos sin tanta dependencia estatal y lograr sobrevivir a los vaivenes sexenales.

El otro factor es el artístico. Por una vez, se han reunido cineastas de tres generaciones diferentes, no sólo directores sino guionistas, fotógrafos, editores y demás técnicos. Dicha confluencia ha enriquecido mucho la producción. Si algo caracterizó el cine del sexenio echeverrista fue su tendencia al cine histórico-político de gran producción. Si algo caracteriza al presente es el no tener una tendencia específica. Al contrario, hay una gran variedad de géneros, intereses y estilos, resultado de la interacción de realizadores muy diversos. En activo están los cineastas que comenzaron su carrera a fines de los 60 y principios de los 70, y gozaron de la breve bonanza del echeverrismo; la generación siguiente —la llamada «perdida»— que sufrió el vacío casi total de dos sexenios desfavorables; y los jóvenes egresados de escuelas de cine que están realizando sus primeras obras.

Del primer grupo, Arturo Ripstein es quien ha logrado llevar la carrera más uniforme y coherente con sus intereses de autor. Desde *El imperio de la fortuna* (1985), película con la que inició su colaboración con la guionista Paz Alicia Garcíadiego, la intención del realizador ha sido la de hacer estallar las convenciones del melodrama mexicano, situando sus historias en mundos asfixiantes. *Principio y fin*, ganadora de la Concha de Oro en el festival de San Sebastián de 1993, adapta la novela homónima de Naguib Mahfuz para una rigurosa aproximación al género, donde los elementos son llevados a un extremo de crueldad. Para el cineasta, la destrucción de la familia protagonista es sólo otro apunte de cómo el hogar puede generar las peores trampas existenciales (un tema que ha desarrollado desde los inicios de su carrera). Con una inspirada puesta en escena —resuelta con planos-secuencias— Ripstein establece qué tan inexorable es el destino de cada uno de los personajes. Mientras que la más reciente, *La reina de la noche* (1994), toma como pretexto la malograda vida de la cantante de rancheras Lucha Reyes para desarrollar otra historia conmove-



Ambar, de Luis Estrada.



El callejón de los milagros, de Jorge Fons.

dora de amores condenados y lazos familiares destructivos, filmada con singular virtuosismo en un universo nocturno y encerrado.

Sin embargo, la obra mayor de Ripstein es quizá *La mujer del puerto* (1991), nueva versión del cuento de Maupassant que inspiró el clásico homónimo de Arcady Boytler (1933). La película narra, desde tres puntos de vista —no tanto diferentes como complementarios— la relación amorosa entre dos hermanos con trágicas consecuencias. Aquí Ripstein desarma las convenciones melodramáticas, al mismo tiempo que invierte sus mecanismos, sin otorgar concesión alguna. Bajo un clima de sordidez implacable, la película parece desarrollarse al borde del fin del mundo.

Aunque de una trayectoria más desigual, Jaime Humberto Hermosillo se ha distinguido por trabajar exclusivamente un cine personal, buscando formas alternativas de producción. Hermosillo es, de hecho, el único de su generación que no ha dirigido películas de encargo, programas de TV o comerciales para ganarse la vida. Dos de sus obras más recientes, *Intimidades en un cuarto de baño* (1989) y *La tarea* (1991) son ejemplos de su disposición al riesgo: ambas son experimentos formales resueltos desde un solo punto de vista. En la primera, el espectador es testigo, detrás de un espejo de baño, de cómo se desintegra una familia de clase media. Estrenada en España, *La tarea* es, como se sabe, una comedia erótica sobre una aparente seducción escenificada frente a una cámara de vídeo, que es nuestro punto de vista. Con esos dos títulos, el cineasta se repuso de una mala racha anterior, demostrando de paso una loable voluntad para la experimentación y la renovación. Además, la forma de producción económica que ha ideado, le ha permitido ser prolífico; en menos de un año, Hermosillo filmó otro par de películas, *Encuentro inesperado* (1991) y *La tarea prohibida* (1992), siendo la segunda una falsa secuela: no es una comedia, sino un arriesgado melodrama, cargado de una fuerza emocional que no tenía la primera. La película es una de las expresiones más sinceras sobre el amor edípico que ha dado el cine.

Los compañeros de generación de Ripstein y Hermosillo no han corrido con similar suerte. Felipe Cazals ha anunciado su retiro, tras la accidentada filmación de *Kino* (1992), un tardío proyecto sobre las actividades de un misionero suizo-italiano en la antigua California, mientras que Paul Leduc ha hecho largometrajes de manera demasiado espaciada. Su más reciente realización, *Dollar Mambo* (1992), una esquemática alegoría musical sobre la invasión estadounidense de Panamá, recibió duras críticas a su estreno en el festival de San Sebastián. De manera similar, el problema con Jorge Fons es que no ha podido filmar con la regularidad deseada. El éxito de *Rojo amanecer* (1989), la primera —y hasta ahora única— película industrial que ha abordando la masacre del 2 de octubre de 1968, fue



seguido, seis años después, por la entusiasta recepción del público y la crítica a *El callejón de los milagros*, un ambicioso melodrama —también adaptado de una novela de Naguib Mahfuz— que recupera la capacidad del realizador de saber observar el universo arrabalero de la ciudad de México.

Curiosamente, la hazaña comercial de Alfonso Arau no la ha conseguido ninguno de sus compañeros de generación mucho más prestigiados. Autor de una filmografía escasa y poco distinguida, Arau era más conocido como actor en películas hollywoodenses (*The Wild Bunch, Romancing the Stone, The Three Amigos*) que como realizador. Por ello, el éxito de *Como agua para chocolate* ha sido tan inusitado. Si bien la película no pasa de ser una ilustración chata del *bestseller* homónimo de Laura Esquivel, se entiende que el público nacional e internacional se haya sentido atraído por el complaciente romanticismo de su tema, aderezado con pizcas de realismo mágico. Al momento de escribir este texto, es inminente el estreno de la siguiente realización de Arau, *A Walk in the Clouds*, un *remake* producido en Hollywood, con reparto multinacional.

También activo como cineasta desde los 70, Gabriel Retes ha conseguido su mejor trabajo en *El bulto* (1991), sobre un hombre que después de vivir en coma por años (tras ser golpeado en una represión gubernamental), despierta en una realidad ajena y desconocida. Bajo una atmósfera genuina de afecto familiar, Retes ha hecho una irónica y pertinente descripción de los cambios sociales vividos por México en el último par de décadas. Su siguiente esfuerzo, *Bienvenido/Welcome* (1994) es una ocurrente reflexión sobre el quehacer cinematográfico en México, a través de las graciosas vicisitudes de un equipo que filma una película sobre el SIDA. Ambas cintas representan el reencuentro de Retes con un afortunado sentido del humor, ausente en buena parte de su filmografía.

La «generación perdida» está integrada por realizadores que tuvieron el infortunio de asomarse al agujero negro de dos sexenios de indiferencia oficial. Ese es el caso de Raúl Busteros, Alberto Cortés, Juan Antonio de la Riva, Carlos y José Luis García Agraz, Diego López, Rafael Montero, Alejandro Pelayo, Gerardo Pardo y Mitl Valdez, entre otros. Pocos han pasado del tercer largometraje industrial. Uno de los más constantes, Alejandro Pelayo, debutó con una producción independiente y completó una interesante trilogía de tema político —*La víspera* (1982), *Días difíciles* (1987) y *Morir en el golfo* (1989)— antes de cambiar de registro con *Miroslava* (1992), e incursionar en el terreno biográfico narrando la trágica vida de la actriz epónima. Apoyada en un afortunado diseño de producción y, sobre todo, en la fotografía de Emmanuel Lubezki —el principal responsable de los aciertos visuales de *Como agua para chocolate*—, la película es

un vistoso ejercicio de estilización que permanece tan frío como la belleza glacial de su intérprete, Arielle Dombasle.

Tras una afortunada trayectoria como documentalista, Nicolás Echevarría emprendió el proyecto de su primer trabajo de ficción, *Cabeza de Vaca* (1990). Sin embargo, Echevarría tuvo que esperar unos seis años para que la película llegara a filmarse bajo una coproducción internacional. Valió la pena el esfuerzo. *Cabeza de Vaca* es una memorable épica interna sobre cómo un conquistador, el personaje titular, se integra a la cultura de los conquistados. Despreocupado en desarrollar una narrativa convencional, el cineasta se dejó llevar por su intuición de documentalista para recrear unos ritos y ceremonias mágicas con un gran sentido plástico.

Juan Antonio de la Riva es quizás el cineasta actual más arraigado en el cine mexicano tradicional, y en *Pueblo de madera* (1990), su tercer largometraje, describió de nuevo una provincia idealizada como marco de varias intrigas amorosas y de algunas fantasías alimentadas por el cine mismo. Sin embargo, en fechas recientes, De la Riva no ha podido volver a ese registro personal, al realizar varios productos supuestamente comerciales para la empresa Televicine, filial de Televisa. Sobra decir que carecen de interés alguno.

Pero de ese grupo, quien ha mostrado mayores dotes cinematográficas hasta ahora ha sido José Luis García Agraz. Tras un interesante ejercicio en cine negro, *Nocaut* (1983), el realizador tuvo que acometer por años trabajos de encargo —sobre todo para la televisión— antes de poder dirigir otra obra personal, *Desiertos mares* (1993). Basada en elementos autobiográficos, la cinta describe la crisis existencial de un cineasta a través de un arriesgado montaje donde tres hilos narrativos diferentes se entretejen y complementan. El resultado es un flujo de imágenes de una fuerte carga emotiva.

Sin duda, uno de los aciertos de la política estatal reciente fue el de fomentar el ingreso a la industria de los jóvenes cineastas. Quizá sea una cifra récord el número de *óperas primas* —más de una veintena— que se produjeron en los últimos años. Esa sangre nueva fue en buena medida la responsable de la mencionada variedad de estilos y géneros que se logró.

Todos los directores de la nueva generación andan por los treinta años, la mayoría de ellos estudiaron en las dos escuelas de cine de la Ciudad de México —el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.)—, se foguearon como asistentes por un rato o hicieron algo de televisión y, en general, se formaron bajo una mezcla ecléctica de influencias, que incluye el cine hollywoodense, —o alguna deidad del cine europeo, como Wim Wenders— la música de rock, los tebeos, los dibujos animados y los videoclips,



combinados con figuras míticas de la cultura popular mexicana, como son *Santo, el Enmascarado de Plata,* Tin-Tan y Pedro Infante. Si los cineastas de los 70 mostraban un evidente aprendizaje de la *nueva ola* europea, los jóvenes denotan una influencia mucho más orientada hacia Hollywood.

Por lo mismo, si realizadores como Cazals, Leduc y el propio Ripstein expresaron un compromiso social en sus temas, ese aspecto está casi siempre ausente en los trabajos de los nuevos directores. Pero éstos han compensado su falta de interés político con un asombroso sentido cinematográfico, que les ha permitido filmar con soltura y solvencia formal desde sus primeros largometrajes.

Un caso muy ilustrativo es el de Carlos Carrera. Conocido en su etapa estudiantil por sus esperpénticos ejercicios de animación —*Mala yerba nunca muerde, Un muy cortometraje,* entre otros—, Carrera debutó con el largometraje *La mujer de Benjamín* (1990), uno de los mejores títulos de la producción reciente. Cargada de ironía, se trata de una acertada relaboración del mito de la Bella y la Bestia, donde el tonto de pueblo secuestra en plan amoroso a una voluntariosa joven, que aprovecha la acción para escapar de su tediosa vida. No obstante la malicia con que se retrata el carácter represivo y los valores retrógados de la provincia mexicana, el cineasta logró filtrar un elemento emotivo.

La siguiente realización de Carrera, *La vida conyugal* (1992), adaptó una novela de Sergio Pitol para hacer una descripción cruel de sesenta años en la vida de un matrimonio. Aunque desigual en su ritmo narrativo, la película contiene momentos memorables de humor negro. Sin embargo, el trabajo que mejor ha resumido la visión de Carrera es el más breve. Ganador de la Palma de Oro en el festival de Cannes del año pasado, el cortometraje *El héroe* (1993) cuenta en cinco minutos una historia urbana de trágica y macabra ironía. En las tres películas, Carrera se ha revelado como un misántropo confirmado, que observa cualquier esfuerzo humano —sobre todo las relaciones de pareja— con un saludable escepticismo. Con su nueva realización, *Sin remitente,* éste director ha incluso roto el estigma de Televicine, ya que se trata sin duda de una obra de autor, permeada de esa misma visión oscura y muy alejada del tono anodino que había caracterizado las producciones de la empresa.

El sentido del humor parece ser, por suerte, una de las cualidades más notorias de la nueva generación. Y el público también ha respondido a un nuevo tipo de comedia mexicana que no depende de la grosería. De ahí el éxito de *Sólo con tu pareja* (1991), *ópera prima* de Alfonso Cuarón, una ágil comedia de situaciones sobre el engaño sufrido por un Don Juan irrefrenable, a quien se le hace creer que ha contraído el SIDA. La cinta fue atacada en algunos círculos *gay* por tratar con ligereza la enfermedad,

aunque su verdadero tema es la responsabilidad en las relaciones. Si bien el guión se vuelve algo reiterativo en su parte final, el asunto se salva gracias a la dinámica realización de Cuarón, que evidencia las enseñanzas de autores tan diversos como Scorsese y Almodóvar. Siguiendo el ejemplo de su amigo y paisano Luis Mandoki, Cuarón emigró a Hollywood, donde acaba de dirigir *The Little Princess*, de corte infantil y bien recibida por la crítica estadounidense. No se antoja cercana la posibilidad de que filme otra película mexicana.

Guillermo del Toro es el único de la nueva generación que no proviene de la Ciudad de México. Oriundo de Guadalajara y fanático de la literatura fantástica, el cómic y el cine de horror, Del Toro ha realizado en *Cronos* una ocurrente revisión del cine de vampiros, a través de la historia de un viejo anticuario que, por accidente, descubre un aparato inventado por un alquimista del medioevo, cuyo uso brinda la vida eterna, con el inconveniente de que el usuario se transforma en vampiro. La película prescinde de los lugares comunes del género —crucifijos, ataúdes, mordidas en la yugular y demás— en la creación de un personaje melancólico, cuyo vampirismo equivale a otros placeres solitarios y culposos como la drogadicción.

Del Toro evidencia sus varias influencias formales y temáticas sin caer en el juego de ostentar su cinefilia a manera de homenajes sangrones. Al mismo tiempo, el joven director ha conseguido una rareza dentro de nuestro cine: una aportación al género fantástico de acentuado subtexto católico, que coquetea con el revisionismo posmodernista y no se inhibe a la hora de mostrarse sentimental. No debe extrañar que Del Toro también ha recibido ya ofertas para filmar en Hollywood.

Por su parte, Luis Estrada no ha tenido igual éxito al ensayar géneros hollywoodenses, entre otras razones porque no ha intentado adaptarlos a un contexto nacional. Al contrario, el director ha mostrado una extraña voluntad por erradicar el menor elemento que identifique a sus películas como mexicanas (es sintomático que uno de sus ejercicios en el CUEC, *Vengeance Is Mine*, esté hablado en —mal— inglés.) Desde su primer largometraje, *Camino largo a Tijuana* (1988), un cóctel genérico que podría retitularse *Mad Max camina las Calles de Fuego en París, Texas*, se hicieron muy notorias las intenciones derivativas de Estrada, pero también su sentido visual e inventiva como productor. Sus siguientes realizaciones, *Bandidos* (1991), un *western* pueril, y *Ámbar* (1993), una película de aventuras sin aventuras, indican qué tanto el cineasta permite que los deshilvanados homenajes a cintas de culto de los 70 para acá, ahoguen sus narrativas. La estilización formal y los valores de producción, notables en algunos momentos, no son suficientes para sustentar guiones muy poco rigurosos.



Angel de fuego, Dana Rotberg.



Bienvenido Welcome, de Gabriel Retes.

Dentro de ese cine joven, es alentador ver cómo ha aumentado el número de mujeres realizadoras. (Por suerte, se ven próximos los días en que no se tenga que hablar de las cineastas mexicanas como un fenómeno aislado, como la excepción que confirma la regla del dominio masculino). Y como era lógico, ellas se han manifestado menos interesadas que sus colegas masculinos en explorar el cine de géneros, y más tendientes a una postura política, la feminista. Por lo general, sus trabajos enfocan los avatares profesionales, amorosos y familiares de mujeres urbanas de clase media (y la amistad solidaria entre ellas).

De las seis directoras que debutaron en la industria con largometrajes desde 1988 —Busi Cortés, Eva López Sánchez, María Novaro, Dana Rotberg, Guita Schyfter y Marysa Sistach— la más conocida y prolífica es Novaro. Con *Lola* (1989), *Danzón* (1991) y *El jardín del Edén* (1994), la cineasta ha retratado un mundo de mujeres —siempre a la busca de algo— donde el hombre es casi una figura incidental, secundaria; en ellas priva una desdramatización que las hace ver, a ratos, como documentales ficticios. Hasta ahora es *Danzón* la obra que resume en esencia el estilo de Novaro, y la que encontró un amplio público tanto nacional como extranjero, gracias a su desenfadada celebración de la búsqueda que emprende una mujer para encontrar a su pareja (de baile) ideal.

Sin embargo, es Dana Rotberg la única que pertenece a la generación aludida. Quizá por ello, por ser más joven, no se ha encasillado en los temas femeninos —o feministas—, ni ha caído en las trampas de la cursilería. Después de realizar *Intimidad* (1989), su *ópera prima*, una comedia sobre la crisis de la pareja cuyo protagonista es masculino, la realizadora cambió radicalmente de registro con *Ángel de fuego* (1992), una tragedia contemporánea de connotaciones bíblicas sobre una adolescente, acróbata de un circo paupérrimo, que tras ser embarazada por su padre, un payaso que muere, se une a un grupo trashumante de titiriteros religiosos en busca del perdón divino. Bajo una estética tan parca y extrañamente bella como los escenarios despojados donde se mueven los personajes, la cinta es una intensa parábola religiosa sobre la ausencia de Dios. La crítica extranjera encontró en *Ángel de fuego* influencias tan dispares como Bresson y Jodorowsky, pero también es cierto que hay un nexo con el cine hecho por autores nacionales como Ripstein y Cazals.

Similarmente interesado en los marginados, Francisco Athié ingresó a la industria con *Lolo* (1992), la historia del crimen y castigo de un joven obrero que roba y asesina a una anciana después de ser despedido de su fábrica. Con una ambigüedad que a ratos deviene en confusión narrativa, el director nos sitúa en el estado mental del personaje epónimo, en su conflictiva elección entre el bien y el mal. Athié no diferencia lo que es



fantasía, sueño o realidad, dentro de un afortunado trabajo de estilización formal, a medio camino entre el onirismo y el melodrama arrabalero de los años 40 y 50. Aunque se queda corta en sus pretensiones dostoyevskianas, *Lolo* descubre a un realizador con una visión muy personal. (Por cierto, las exploraciones del lado sórdido de la realidad mexicana emprendidas por Rotberg y Athié, sumadas a los melodramas subversivos de Ripstein, la melancolía subyacente de *Cronos* y la malicia ejercida por Carrera, contradicen las objeciones de que en los últimos años se prefirió hacer un cine *light*).

Dos películas estrenadas este año anuncian la aparición de sendos realizadores promisorios. *Hasta morir,* de Fernando Sariñana, es una eficaz narración sobre la amistad y el consecuente intercambio de roles entre un cholo de Tijuana y un chavo banda defeño. Convincente en su descripción de una forma de vida, filmada con agilidad y apoyada por una música que sabe usar el contrapunto, la película entusiasmó al público joven que, en su mayoría, votó por ella en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara de 1994. La otra *ópera prima* es *Dos crímenes,* de Roberto Sneider, una adaptación de la novela homónima de Jorge Ibargüengoitia que, a diferencia de otros intentos por trasladar sus textos al cine, sí encontró el tono de ironía necesario, evitando el humor obvio, de trazo grueso empleado por José Estrada (*Maten al León,* 1975) y Julián Pastor (*Estas ruinas que ves,* 1978); bajo una mirada similar a la de *La mujer de Benjamín,* la vida en la provincia mexicana es satirizada con detalles sutiles. (Curiosamente, ambos cineastas se formaron en los Estados Unidos y representan la excepción, al no haber pasado por el CUEC o el CCC).

También puede esperarse algo bueno de Ignacio Ortiz Cruz, guionista que ha colaborado con Carlos Carrera y ha debutado como director de largometraje con *La orilla de la tierra* (1994), una parca alegoría desarrollada en una provincia recreada con toques de realismo mágico; y de Juan Carlos de Llaca, cuyo corto *Me voy a escapar* resulta más arriesgado en su propuesta formal que su académica *ópera prima, En el aire* (1994), una mirada nostálgica sobre la juventud idealista de los años 70.

Pero la renovación no ha sido sólo de directores. Un buen número de jóvenes actores y actrices, muchos de ellos de procedencia teatral, han aportado nuevos y frescos rostros al cine mexicano. Damián Alcázar, Bruno y Demian Bichir, Alberto Estrella, Daniel Giménez Cacho, Dolores Heredia, Claudette Maillé, Mario Iván Martínez, Verónica Merchant, Jesús Ochoa, Lisa Owen, Arcelia Ramírez, Roberto Sosa y Luis Felipe Tovar, entre otros, son los nombres que se repiten con mayor frecuencia en los diversos repartos, como prueba de su demanda y versatilidad.

Asimismo, los años recientes se han distinguido por la afluencia extraordinaria de cinefotógrafos capaces. En los 80, el cineasta de ambición veía reducidas sus opciones a unos cuantos fotógrafos de probada calidad, como Ángel Goded, Toni Kuhn o Guillermo Navarro; ahora, en cambio, puede escoger de una lista encabezada por la *superestrella* Emmanuel «El Chivo» Luvezki (si es que regresa de Hollywood, donde ha encontrado trabajo constante), y seguida por Guillermo Granillo, Carlos Marcovich, Jorge Medina, Xavier Pérez Grobet, Rodrigo Prieto y Claudio Rocha. (Todos, salvo Lubezki y Marcovich, egresados del CCC).

Según se ve, la obra conjunta de dichos cineastas, sumada a la de colegas más veteranos, integra un mosaico de variado colorido. Es de esperar que el mosaico no se fragmente, como ha sucedido en épocas anteriores. Uno quisiera ser optimista. Después de las lecciones dejadas por décadas de crisis, se antoja improbable que los nuevos cineastas se den fácilmente por vencidos ante futuras adversidades. Por lo pronto, han demostrado suficiente talento como para asegurar la existencia del cine mexicano en las primeras décadas del siglo XXI.

Leonardo García Tsao



Veinte años de fotografía en México

Entre 1976 y 1977, tres eventos hasta cierto punto independientes entre sí, transformaron de manera profunda la percepción de la fotografía en México. El hecho fundamental fue, quizás, la adquisición por el Estado mexicano de la colección de negativos de Agustín Víctor Casasola —uno de los principales fotorreporteros que cubrieron la Revolución Mexicana, allá por los años 1910, y se convirtió más tarde en «agente» de numerosos fotorreporteros, mexicanos y extranjeros. Con este fondo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) estableció el primer archivo fotográfico del país, adecuando para este fin un antiguo convento franciscano en Pachuca, a unos cien kilómetros de la ciudad de México[1].

Acaso como manera de promover esta creación, el mismo Instituto organizó pocos meses después, en dos recintos museográficos importantes, el Castillo de Chapultepec y el Museo Nacional de Antropología, una magna retrospectiva de la fotografía mexicana desde sus orígenes. Eugenia Meyer, comisaria del proyecto, y un grupo de quince historiadores, echaron mano de archivos públicos (el recién creado Archivo Casasola, pero también los fondos fotográficos del Archivo General de la Nación, de la Biblioteca Nacional, etcétera) y privados (es decir, de un puñado de aficionados que habían adquirido o heredado daguerrotipos familiares, tarjetas de visita y postales).

La doble exposición (siglo XIX y siglo XX, separados por el episodio fundamental de la Revolución, bisagra ideológica entonces aún ineludible) se titulaba *Imagen histórica de la fotografía en México*. Meyer y su equipo consideraron la fotografía desde el punto de vista de «documento social» -para retomar la fórmula ya histórica de Gisèle Freund— e intentaban una evaluación crítica desde el solo punto de vista de la construcción de la historia, dejando de lado toda interpretación (toda «lectura) estética,

[1] Desde entonces, la Fototeca del INAH se ha ampliado mediante la donación de algunos importantes archivos, la colección Felipe Teixidor de fotografía mexicana del siglo XIX, los fondos de los fotógrafos Semo, Nacho López, etc. Cuenta con instalaciones modernas, y los fondos están actualmente en proceso de catalogación numérica.

formalista o conceptual. De hecho, la lectura de las imágenes se resentía de lo que podríamos llamar el «efecto Casasola», del formidable éxito de las imágenes de la Revolución y de su impacto en la construcción de una mitología oficial (la «Revolución institucional») y la elaboración de una idea de nación a partir de los años treinta[2]. Indujo a los historiadores a ampliar el período de impacto de la fotografía y a (re)construir en base a ello una «historia gráfica de México» que no sea sólo la de la etapa de la guerra civil (1910-1917), sino que presente «antecedentes», «precursores» y, por supuesto, «continuadores». «A nuestro juicio, no existen fotografías inocentes [...] De forma consciente o inconsciente, el fotógrafo participa activamente de su momento histórico pero, sobre todo, contribuye a legar un testimonio del proceso que le toca vivir», insiste Eugenia Meyer en su texto de presentación[3]. La fotografía es, por lo tanto, un testimonio objetivo, aun cuando «la subjetividad del fotógrafo le imprime su sello [...] tendrá intención significativa en tanto que preserva fuentes invaluables del acontecer histórico de un pueblo»[4].

La reevaluación de la fotografía emprendida en 1977 no alcanzó a evitar totalmente la estetización, motor de este género de revalidaciones. «Hubo momentos en la investigación en que se encontraron características emotivas y humanas. Tal es el caso de Romualdo García, fotógrafo guanajuatense que plasmó la vida local con sus problemas y conflictos de clase», aseveraba Eugenia Meyer, aun cuando la repentina valoración de las fotografías de Romualdo García (así como las del fotógrafo de estudio Constantino Jiménez, un poco más tarde) se debían a un renovado sentimiento de nostalgia, a una conciencia (estética) de los tiempos perdidos[5]. Nos permite quizá situar aquí la repentina toma de conciencia del ineludible tránsito de México a la «condición postmoderna», el reconocimiento generalizado de que el país estaba cambiando en sus estructuras profundas.

★

En los mismos meses en que Eugenia Meyer y su equipo escarbaban polvosas gavetas y extraían de la prensa una serie de nombres olvidados para construir una *Imagen histórica de la fotografía en México*, el fotógrafo Pedro Meyer y la crítica de arte Raquel Tibol —inspirados por una misma reconsideración del valor «social» de la imagen—, fundaban un Consejo Mexicano de Fotografía y, a partir de esta plataforma, organizaban una *Primera Muestra de Fotografía latinoamericana* en paralelo a un *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotógrafos* en la ciudad de México. Raquel Tibol recuerda:

[2] *La primera edición de la* Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, *una serie de 16 álbumes fotográficos acompañados de breves textos (en inglés y en español), vio la luz en 1921... y no tuvo ningún éxito, sin duda por la memoria aún fresca de la guerra civil, que se pretendía olvidar a toda costa. La segunda edición, preparada en 1944 —cuando los horrores de la guerra se disipaban y el «espíritu de la Revolución» se perdía en meandros retóricos— por Casasola y sus hijos, por el contrario, fue un notable éxito de librería, y se sigue publicando, en forma facsimilar o «modernizada» y «actualizada», desde entonces. Algunas imágenes, ahora archicélebres (Villa y Zapata en la Silla presidencial; los zapatistas en el restaurante Sanborns, la soldadera colgada del tren, etc.), alimentan el imaginario de los mexicanos desde la infancia.*

[3] *Eugenia Meyer* et al., Imagen Histórica de la Fotografía en México, *México, INAH-SEP, 1977, p. 7.*

[4] Ídem.

[5] *Descubierto en 1977, el archivo del retratista de Guanajuato, Romualdo García, fue adquirido por un museo de la ciudad. Consideradas como paragón de cierta fotografía regional en México, estas fotografías han sido ampliamente difundidas en forma de exposiciones y de libros, y se incluyen de manera casi sistemática en las retrospectivas de fotografías latinoamericanas (por ejemplo: Billeter, Erika;* Fotografie Lateinamerika von 1860 bis Heute, *Bern, 1981).*



En enero de 1977 comenzamos a reunirnos en cafés, restaurantes y en la casa de Pedro Meyer para tratar de organizar un primer coloquio latinoamericano de fotografía. El proyecto era considerado por casi todos como irrealizable. Fue entonces cuando trazamos el primer esquema: coloquio, exposición colectiva de la producción contemporánea latinoamericana, exposiciones particulares complementarias, y talleres.

Inicialmente nos empeñamos con Pedro Meyer en «venderle» la idea al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, y fracasamos [...] El Instituto de Investigaciones Estéticas no halló justificación académica para auspiciar un encuentro regional entre artistas cuya formación profesional integral no estaban considerada entre los estudios superiores.

Fue un alto funcionario del gobierno [...] Víctor Flores Olea, quien comprendió la generosa sustancia contenida en el proyecto de coloquio y decidió asumir, con quien era director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Juan José Bremer, la aventurada responsabilidad del respaldo institucional en momentos de graves crisis económicas y políticas en casi todas las naciones de la América Latina [...]

La segunda reunión formal entre los iniciales ocurrió en un lugar público con mesas y sillas que no fue el café Voltaire de los dadaístas sino el restaurante Vips de Insurgentes, en San Ángel. Tuvo lugar el 17 de febrero de 1977, y Pedro Meyer, redactó un acta para resumir la importancia de lo tratado. Los asistentes fuimos: Lázaro Blanco, Enrique Franco, Pedro Meyer, Raquel Tibol y Jorge Alberto Manrique [...] En aquella primera reunión del Vips se pensó que el nombre y tema principal del primer coloquio sería «¿qué es y qué puede ser la fotografía social latinoamericana?»[6].

No eran novedad en México las asociaciones de fotógrafos: desde el inicio del siglo, existieron importantes organizaciones de profesionales y «clubes» de aficionados que influyeron de manera notable en el desarrollo del medio, aun cuanto tenían un carácter gremial inducido por necesidades técnicas (había que aprender a usar nuevos materiales y productos al ritmo en que aparecían en los mercados estadounidenses y alemanes) y como defensa ante una ardua competencia[7]. En esta ocasión, sin embargo, la organización de un evento internacional respondía a una imperante necesidad de reconceptualizar la profesión, sus metas, alcances, su filosofía, su ideología; a una necesidad cada vez más imperiosa de conseguir reconocimiento (en particular, en el espinoso asunto del respeto a los derechos de autor). Raquel Tibol, al referirse al Café Voltaire evoca claramente la atmósfera de conspiración que reinaba entonces, y la intención de situarse en una vanguardia que compartían casi todos los fotógrafos jóvenes de México y muchos de sus colegas latinoamericanos. «Parientes pobres» en el conjunto de la producción cultural, los fotógrafos se autodeclaraban «disidentes».

La memoria del primer coloquio, rebautizado más tarde con la publicación del libro conmemorativo *Hecho en Latinoamérica*, no recoge más que algunas pocas intervenciones de los participantes[8]. Tanto en ésta como en la segunda versión, que se llevó a cabo también en la ciudad de México en 1980, las inquietudes de los fotógrafos giraban en torno a la dicotomía entre forma y contenido; se tendía a condenar el formalismo ante la necesidad

[6] *Raquel Tibol.* Episodios fotográficos, *México, Libros de Proceso, 1989, pp. 68-69.*

[7] *He tratado el problema de las organizaciones fotográficas en* Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México, *México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.*

[8] Hecho en Latinoamérica *(México, INBA-SEP, 1978) pone el acento en la praxis fotográfica y recoge testimonios escritos de los fotógrafos participantes. Por el contrario, en* Hecho en Latinoamérica II *(1981) se publican* in extenso *las ponencias y los comentarios.*

imperante de mostrar, revelar o señalar las crudas realidades latinoamericanas y, por medio de la fotografía, confrontarlas con experiencias europeas o norteamericanas. En su discurso inaugural del segundo coloquio, Pedro Meyer expresaba:

> Quienes regresan a sus países de origen en América Latina, luego de aprender sobre fotografía en otras latitudes, dominando la técnica, tienen que replantearse el contenido de sus imágenes.
>
> Aquellos que buscan transplantar los enfoques y criterios ajenos a su nueva realidad, en aras de la «universalidad del arte», se encuentran —casi siempre— desubicados y desarraigados. Sus imágenes podrán estar realizadas con proficiencia de técnica, pero sin la fuerza que surge del compromiso con lo propio. Ese elemento intangible que escapa a las definiciones objetivas, la fortaleza que nace de la convicción[9].

Lázaro Blanco, uno de los promotores del coloquio, discípulo del veterano Manuel Álvarez Bravo, apelaba por su parte a la «limpieza formal», la precisión tonal, la sintaxis compositiva, etcétera, como medios de transportar la realidad a la fotografía: «No se puede perder de vista el hecho de que lo que el espectador perciba, es responsabilidad del fotógrafo. Un mensaje claramente dirigido, será más efectivo que uno lleno de variaciones visuales que pueden llevar a confusión»[10]. A lo cual la crítica de arte estadounidense Shifra M. Goldman respondió estableciendo una correlación entre la práctica específica del fotógrafo y los artistas gráficos en general:

> En el caso de la fotografía latinoamericana [...] el «estilo» que parecía dominar era el de la fotografía documental, la cual era no-manipulada, aunque no faltaban ciertamente formas simbólicas y experimentales que utilizaban herramientas no tradicionales [...] Tal vez sea demasiado pronto para decir si el predominio de la fotografía directa sobre la manipulada puede verse como una estética latinoamericana, producida por las necesidades internas de los países involucrados. No hay duda que el artículo del Sr. Blanco despacha sumariamente la fotografía manipulada y experimental, la cual él siente que pierde dos de las más importantes propiedades intrínsecas de la fotografía, el juego que puede establecerse con el tiempo y la ligazón con la realidad que informa toda la fotografía[11].

Ese mismo (único) debate marca las ponencias del fotógrafo alemán Roland Günter, de la crítica estadounidense Martha Rossler, de la fotógrafa brasileña Stefania Bril, del director de cine cubano Mario García Joya y del editor mexicano Rogelio Villarreal.

Los que trabajan con fotografías en Latinoamérica a finales de los años setenta parecen exasperados por las dificultades de inserción en una esfera más amplia. Demasiado influidos, quizás, por la teoría de la «función social de la fotografía», insisten en presentar sus imágenes de la miseria latinoamericana, de sus luchas revolucionarias (Cuba, Nicaragua, El Salvador) o de resistencia (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile) dirigidas a un

9 *«Palabras de presentación»,* Hecho en Latinoamérica II, *p. 10.*
10 *«La calidad vs. el contenido en la imagen fotográfica»,* Hecho en Latinoamérica II, *p. 32.*
11 *«Respuesta a Lázaro Blanco»,* Hecho en Latinoamérica II, *p. 38.*



destinatario preconcebido y, de alguna manera, «idealizado»: el público de los países dominantes «que hay que concientizar».

Una especie de «síndrome de My Lai» (la aldea vietnamita bombardeada en 1967, cuyas impactantes imágenes marcaron definitivamente la sociedad estadounidense de finales de los años sesenta) hace pensar que la fotografía es una potente arma de lucha si es utilizada «adecuadamente». Esa búsqueda de impacto, la utilización de la cámara como arma de concientización, se deriva del importantísimo papel que le concedió, en los años sesenta, el régimen de Fidel Castro, y de la compenetración del medio fotográfico mexicano y latinoamericano por algunas ideas forjadas en Cuba, donde la fotografía fue utilizada como declarado instrumento de propaganda (en oposición a la tendencia estadounidense, que la utiliza para este mismo fin de manera subliminal).

La única voz detonante en el conjunto de ponencias del segundo coloquio fue la de Lourdes Grobet, con un texto que versaba, justamente, sobre «imágenes de miseria: folclor o denuncia», en el que expresó:

> Son demasiadas las veces que se aplican valores cualitativos y morales, valores eminentemente subjetivos, para contextualizar a la miseria y con demasiada frecuencia tal actitud empuja al fotógrafo a localizar lo estéticamente retratable entre los miserables. Estamos rodeados de imágenes de «indios bonitos» o de mugrosísimos niños con rostros enormemente expresivos, abundan situaciones melodramáticas porque el captador de imágenes ni siquiera intentó comprender las condiciones que engendran a una clase social explotada y por eso miserable[12].

El crítico cultural Carlos Monsiváis comentó el ensayo de Lourdes Grobet haciendo hincapié en el recuento de lugares comunes de la fotografía mexicana, su tendencia a la folclorización y la estetización difícilmente evitables; introdujo finalmente una alternativa que debió de haber sido escuchada con más atención por los fotógrafos preocupados por los alcances de su «trabajo de lucha»; anunciaba, además, algunas de las prácticas que se volvieron comunes a partir de 1985, como consecuencia de la reagrupación social despertada por el sismo del 19 de septiembre:

> Recientemente, en Durango, en el II Encuentro Nacional de Colonias Populares, vi en las paredes de la escuela primaria que albergaba la discusión de 1500 delegados, una exhibición fotográfica de la vida en las colonias populares, de su proceso de organización y politización. Esas fotos no cumplían allí una función denunciatoria. Por el contrario, ratificaban, cohesionaban, actuaban como signos de una identidad penosa y combativamente ganada[13].

La fotografía mexicana, durante algunos años, va a ser entonces expresión de una disidencia combativa, ligada a instancias particulares (partidos políticos, sindicatos, periódicos y revistas, espacios de exposición alternativos y centros culturales marginales). La creación de una Bienal de

[12] *«Imágenes de miseria: folclor o denuncia»*, Hecho en Latinoamérica II, *p. 81.*
[13] *«Comentario a la ponencia de Lourdes Grobet»*, Hecho en Latinoamérica II, *p. 8.*

Fotografía, como consecuencia y continuidad del éxito del Primer Coloquio Latinoamericano, acabó siendo (único y aislado) espacio de ratificación, discusión y debate de los fotógrafos... con ellos mismos.

Hasta mediados de los años ochenta, o quizás un poco más tarde, la fotografía mexicana sólo puede ser «directa» y describir «objetivamente» las realidades más sórdidas, los hacinamientos en las «ciudades perdidas», los suburbios periféricos, la violencia en la frontera con los Estados Unidos, la miseria atávica, insoluble, de las comunidades indígenas. La fotografía expresa este «otro México», y sólo éste. Pedro Meyer, de hecho, es uno de los pocos que se inclina a describir la sordidez de las clases altas, la miseria de una extensa burocracia, el tedio de una clase media que imita simplemente a las clases medias del mundo entero. Recibe, en estos años, violentas críticas: sus fotos, en efecto, no tienen nada de «mexicano». Los sujetos podrían ser alemanes, canadienses, argentinos... Acaso Meyer se adelanta a los efectos de globalización, ahora tan en boga[14].

La «verdadera» fotografía mexicana es —debe ser— aquella que distingue una especificidad del país; retoma, de hecho, una tipificación de la sociedad que remonta al siglo XIX, a las series de grabados, litografías y tarjetas fotográficas de «tipos populares» que presentan lo que distingue a México «en el concierto de las naciones»: sus sectores marginales, su «atraso», sus mercados al aire libre, sus comerciantes ambulantes, sus artesanos. Las comunidades indígenas, inconfundibles.

Tres fotógrafas, en particular, destacan en estos años: Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide y Flor Garduño. Cada una de ellas, a su manera, busca demostrar qué es la «fotografía mexicana».

Yampolsky, de origen estadounidense, dibujante y grabadora en el Taller de Gráfica Popular en los años cuarenta, se entregó a la fotografía tardíamente, bajo la influencia de Lola Álvarez Bravo. Propone una fotografía con preciso —casi diría: sistemático— carácter antropológico. Imágenes poco espectaculares, entrañables, de comunidades indígenas (los mazahuas del estado de Hidalgo, en particular). Su gusto por composiciones frontales no impide refinamientos. Mariana Yampolsky anima los objetos y los monumentos abandonados: así fotografía las haciendas abandonadas del altiplano mexicano[15] o los cementerios pueblerinos, una arquitectura vernácula aún llena de referencias medievales[16]. Todo aquí tiende a la «objetividad», incluso y sobre todo, por su respeto a las costumbres. De hecho, los sujetos de Mariana Yampolsky parecen situados en un no-tiempo inmemorial.

Juguetona, por comparación, Graciela Iturbide prefiere una fotografía más aleatoria. Sus imágenes son a la vez «retratos de sociedad», intercambio de miradas furtivas y cómplices entre la fotógrafa y sus fotografiados.

[14] *Pedro Meyer,* La flor y la espina, *México, Fondo de Cultura Económica, Colección Río de Luz, 1990.*

[15] *Mariana Yampolsky,* Estancia del olvido, *México, Educación Gráfica, S.A., 1987 (prólogo de Elena Poniatowska) y* Haciendas poblanas, *México, Universidad Iberoamericana, 1992 (texto de Ricardo Rendón Garcini).*

[16] *Mariana Yampolsky y Chloe Sayer,* The Traditional Architecture of Mexico, *New York & London, Thames & Hudson, 1993.*



Iturbide, como Yampolsky, trabaja en comunidades indígenas: su libro más importante, *Juchitán de las mujeres*, es un recuento de diez años de frecuentar esta ciudad del sur de Oaxaca[17]. No obstante, no hay en su manera de ver intención descriptiva. Evoca, más bien, la intensidad de una vida cotidiana festiva en una zona tropical o, en su trabajo más reciente, la tradición secular de un multitudinario sacrificio de cabras, «limpiándolo» de su violencia intrínseca, presentándolo como un ritual en vías de desaparición, y por lo tanto, en extremo poético.

En una línea abierta por Sebastião Salgado, Flor Garduño construye a su vez una imagen de México filtrada por los lugares comunes del «realismo fantástico» latinoamericano. Sin duda, lectora de Barthes, Garduño introduce en sus fotografías, de manera deliberada, un *punctum* —un punto de atención discordante, pero poético— que sitúa a sus imágenes en un imaginario predeterminado: una iguana durmiendo la siesta cerca de una mujer con los pechos desnudos, una niña disfrazada de ángel, con las enaguas levantadas hasta la cintura. De hecho, Garduño lleva a sus últimas consecuencias la sublimación nostálgica del espacio-tiempo mexicano (o americano, ya que trabaja también, de manera asidua, en Guatemala, Perú y Ecuador —países que comparten con México una importante población indígena—, con todo lo que ello implica al nivel de las construcciones nacionales)[18].

En un texto poco difundido, Carlos Monsiváis subrayaba hace ya diez años esta tendencia a una antropología estética de la fotografía mexicana, que si bien se inicia en las consignas de los fotógrafos realistas estadounidense del Farm Security Administration de los años treinta, se ha desviado en México hacia la «exploración contemplativa».

> [Los fotógrafos] saben que es imposible —e indeseable— una «estética mexicana» y, sin embargo, buscan darle cauces visuales a una colectividad, sintetizar su percepción de la belleza, del paisaje, del accidente callejero, de la monstruosidad, del espíritu popular, de la ferocidad de los contrastes. Se construyen visiones muy personales y, sin embargo, la «originalidad» no es el factor primordial.
>
> A una concepción dominante en Latinoamérica, que mistifica y denigra a la miseria, a la democracia y el arte, se ha añadido una estética fotográfica que al aislar elementos de la realidad en la esfera de «lo contemplable» o «lo real maravilloso», neutraliza juicios o emociones políticas y fabrica apariencias tremendistas o ensoñadoras. Se escefinica el gusto del cliente, la desolación lírica o la poesía que arrastra consigo todo paisaje de carencias. El proceso de esta «prestidigitación fotográfica» es evidente, y es complejo. ¿Por qué ante la corrupción y la negación de cualquier derecho, ante la barbarie de una cultura patriarcal, no surge en fotografía, con inequívoca fuerza creadora, una tendencia que se enfrente a las condiciones oprobiosas? Primero, por la dificultad de precisar qué es, en fotografía, una denuncia: ¿es el hacinamiento de la frustración de individuos y colectividades, es la captación de actos represivos o de una cotidianeidad degradada? ¿Es posible, en fotografía, la denuncia? Segundo, por la tendencia imperante que desdeña cualquier «estética del shock

[17] *Graciela Iturbide,* Juchitán de las mujeres, *México, Ediciones Toledo, 1988 (prólogo de Elena Poniatowska).*

[18] *Flor Garduño,* Testigos del tiempo/Witness of Time, *New York & London, Thames & Hudson, 1992 (texto de Carlos Fuentes).*

o de la fealdad» y decide que, en todos los casos, la fotografía es técnica para asediar lo bello y superar la armonía en paisajes declaradamente áridos o inarmónicos[19].

Yampolsky, Iturbide y Garduño ejemplifican aquí una tendencia sin duda mayoritaria en la fotografía mexicana de los años recientes: se relaciona —como la pintura de la «escuela mexicana» de la primera mitad del siglo XX— con una antropología y, de hecho, sigue de cerca las tendencias y las corrientes ideológicas de esta ciencia —Yampolsky, pero también Pablo Ortiz Monasterio, Nacho López (1921-1986), como antes de ellos Lola Álvarez Bravo (1907-1993)—, trabajan directamente con —o bajo la supervisión de— antropólogos. Con sus diferencias esenciales, describen al México rural, despoblado por la emigración y la industrialización. En el otro extremo, se encuentran aquellos que aguardan en los suburbios la llegada de estos refugiados de la modernidad.

Dos periódicos, *unomásuno* (1977) y *La Jornada* (1984) abren sus páginas a un nuevo género de fotoperiodismo que «no ilustra nada», ni se refiere a una nota de actualidad, sino que se sostiene solo, como discurso visual y contenido independiente. Fotoperiodismo esencialmente urbano, se inclina a describir la ciudad en su transición hacia la globalización en los años álgidos de la crisis económica. De nuevo, aquí, el impulso de la melancolía: la ciudad y sus habitantes enfrentados, sacudidos por el cambio. La visión no deja de ser maniquea: la modesta vivienda con el altar doméstico, los manteles de plástico floreado, la vajilla de peltre, y la acumulación desordenada de electrodomésticos; la pareja indígena en éxtasis ante el puesto de periódicos y revistas, vistosa vitrina en la que se acumulan en barroco desorden tetas y nalgas; el vídeo-club en el mercado, entre las frutas y las legumbres; el escribiente callejero con su *laptop* Toshiba y una fotocopiadora Xerox portátil; el atardecer sobre la ciudad, entre cúpulas de azulejo y antenas parabólicas; los danzantes de la fiesta de la Virgen de Guadalupe, ataviados con disfraces de *halloween* en la Quinta Avenida, etcétera, etcétera. Si bien, en los primeros años, estas representaciones satisfacen a una sociedad que reconoce ahí sus fobias y sus deseos, se identifica con un aspecto del contraste, y también con el otro, al paso del tiempo, la perseverancia de los fotógrafos de la prensa democrática se ha visto recompensada con el hastío ante el lugar común.

A principios de los años ochenta, Rubén Ortiz Torres —pintor, fotógrafo y cineasta— lleva esta mirada sorprendida ante el mundo en su devenir impredecible hacia nuevos rumbos: fotografía a la vez el corazón de la ciudad de México, en el este de Los Ángeles, California, en los suburbios de la ciudad de Guatemala o en los barrios de emigrados de Estocolmo, los signos de una diáspora cultural que funciona en doble sentido: pandillas de

[19] *Carlos Monsiváis, «Los testimonios delatores, las repercusiones estéticas»,* La Cultura en México, *suplemento de la revista* Siempre!, *No. 1074, 5 de enero de 1983.*



punks chilenos, guadalupanos, en Suecia; Mickey Mouse en los restaurantes de lujo de la ciudad de México; la danza denigrante «de los mexicanos» en Guatemala. El espectador es, aquí, el único responsable: la fragmentación es puramente geográfica, la cultura, sí, todo lo confunde.

★

A finales de los años ochenta, Pedro Meyer abandonó la ciudad de México para refugiar sus anhelos en Los Ángeles. Desde algunos años, Meyer experimentaba con su Macintosh, ensayos de fotografía numérica. En absoluta antítesis con sus declaraciones pro-fotografía «directa» de 1981, trabaja ahora en contacto con los fabricantes de medios electrónicos, y perfecciona técnicas de manipulación y construcción de imágenes. Después de las galerías y los museos, sus obras pueden verse ahora en forma de CDRom, en el Internet (abrió hace unos meses su propio sitio en el World Wide Web)[20].

La trayectoria de Meyer resultar ejemplar de la acelerada transformación de la fotografía mexicana en los últimos años. En uno de estos vaivenes arquetípicos de las artes, la «fotografía compuesta» (que incluye tanto las puestas en escenas fotografiadas, el fotomontaje y el *fotocollage,* como técnicas avanzadas de manipulación) parece en vías de convertirse de regreso en corriente mayoritaria. No se trata solamente de una contrapropuesta, sino que existen motivaciones profundas a esta revalidación de prácticas hasta hace poco sólo toleradas en algunos sectores, siempre y cuando se anunciarán como tales (en la fotografía publicitaria, por ejemplo). El rápido desarrollo de las técnicas de reproducción electrónica que tienden actualmente a suplantar los medios mecánicos, han acelerado por un lado el tratamiento y la difusión de las imágenes y han introducido, al mismo tiempo, renovadas posibilidades de alteración o modificación prácticamente indetectables en las imágenes «tomadas» que impugnan, con su simple existencia, su tradicional credibilidad.

Ante esta situación, el fotógrafo se ve compelido a tomar una posición y —en un proceso hasta cierto punto similar al que impulsó a los pintores contemporáneos a la invención de la fotografía en el siglo pasado— se aparta de la inmediatez, e inicia una búsqueda de «artisticidad», componiendo, triturando y reestructurando las imágenes, utilizando la cámara como una simple herramienta, un paso ineludible en un proceso de creación que empieza, muchas veces, con un papel y un lápiz, sigue en el estudio y finaliza en el cuarto oscuro convertido en un verdadero taller, un laboratorio en el que se experimenta con pinceles, tijeras, productos químicos, ordenadores, el ahora imprescindible *PhotoShop* de Adobe.

[20] *La página se llama* Zone Zero One *(en honor al «sistema de zonas» de Ansel Adams), y puede consultarse en el World Wide Web a la dirección: http://zonezero.com/default.html. Por otra parte, Pedro Meyer debate la cuestión de la fotografía numérica en su CDrom* Truths & Fictions, *Los Ángeles, Voyager Co., 1994.*

Aclamados, cuando fueron expuestos por primera vez a finales de los años setenta, los paisajes, coloreados previamente a la toma de Lourdes Grobet fueron, quizá, los primeros ejemplos de la reivindicación, en México, de esta fotografía compuesta, cuya sutil dosis de poesía y notoria irrealidad se contraponían al «realismo» de la fotografía «antropológica». Lourdes Grobet realizó estos experimentos en un momento crucial: pretendía así denunciar los excesos de miserabilismo indigenista. Lourdes Grobet, sin embargo, volvió al reportaje sociológico en los años siguientes y sólo ahora, una década más tarde, asume estos juegos formales. Jan Hendrix, un artista plástico holandés aproximadamente de la misma generación que Lourdes Grobet, por ejemplo, no comparte estas reticencias, tal vez porque proviene de las artes gráficas, y usa la fotografía como una herramienta de reproducción.

Uno de los primeros en evidenciar en México las alteraciones de sus imágenes fotográficas fue Gerardo Suter.

A finales del siglo veinte, Gerardo Suter (pero no es el único), retoma la problemática de encontrar un transfondo arcaico a las realizaciones artísticas contemporáneas si no en un contexto totalmente diferente, en una perspectiva más compleja. Desde las pequeñas impresiones deslavadas que presentaban fragmentos de monumentos prehispánicos, y en particular, de monolitos como los Atlantes de Tula o las estelas mayas de Palenque, que realizó a finales de los años setenta, Suter intentó vincular su propia obra, a la vez con una tradición de las fotografía en México y con los modos de representación del ámbito prehispánico, filtrados por la estética del romanticismo, primero, y más tarde, por el purismo vanguardiasta que inauguró, aquí, Edward Weston. La manera de capturar la esencia de las formas, la abrupta geometría de la masa pétrea, las líneas achatadas recortadas contra el cielo, de los monumentos y de los edificios prehispánicos, evidentes, por ejemplo, en la célebre *Pirámide del Sol* de Edward Weston y en las composiciones geométricas de Laura Gilpin y Josef Albers, se prolonga en los Atlantes de Gerardo Suter, ennegrecidos, opacados por un contraluz que los vuelve formas macizas. La intención, *a priori*, parece ser la misma; Suter, sin embargo, introduce otro nivel de lectura al yuxtaponer estas formas que emergen de un remoto pasado, con los bloques de concreto sin pulir del Espacio Escultórico de la Ciudad Universitaria.

En años recientes, Gerardo Suter fue precisando y exacerbando aún más su búsqueda, inspirada ahora por los códices prehispánicos, de los que realizó paráfrasis fotográficas. Una de las piezas más importantes, y quizá la más lograda, es su propia interpretación de la anatomía ritual mexica, su versión de sutiles metáforas entre los órganos humanos y la

naturaleza, tal y como aparece en el Códice Vaticano-Latino (*Tonalamatl*, 1991). Sin duda, por haber practicado durante muchos años la fotografía publicitaria y comercial, que le obligó a indagar las sofisticadas técnicas de puesta en escena, dirección de actores, organización espacial y, sobre todo, de iluminación, Gerardo Suter llevó esta experiencia a su propio trabajo. Asume, por lo tanto, sin remordimientos, una hiperestetización, una afectación en extremo seductoras[21].

Simplificando, quizás, podemos detectar ahora dos grandes corrientes, dos maneras distintas de tratar la fotografía. La primera retoma a su manera la teatralidad de la fotografía de estudio decimonónica, aunada al *performance* conceptual. En estas representaciones la fotografía sirve para registrar una especie de *tableau-vivant*, muchas veces satírico y cruel. Se deriva también de la tradición del desnudo posado, a la que se ha agregado un factor onírico con fuerte carga sexual, que denota la doble influencia de Robert Mapplethorpe y de Joel Peter Witkins. En la otra corriente, el fotógrafo se sirve de elementos previamente manipulados para elaborar montajes vueltos a fotografiar, lo que permite introducir bruscos cambios de escala. Se trata, en este caso, de subvertir la pureza de la imagen fotográfica, de construir una especie de altar. En el límite con el *collage* surrealista, el fotógrafo se vale ahí de varios medios: recortes, incisiones, yuxtaposiciones, alteraciones de las emulsiones del negativo o de la impresión, agregados de elementos no fotográficos. En este rubro se pueden incluir los mosaicos de *polaroids* de Lourdes Almeida, realizados con estampas populares. Pero las fronteras entre estas tendencias son apenas perceptibles, como lo comprueban las imágenes de Eugenia Vargas Daniels, a la vez *performance* íntimo y montajes.

La fotografía compuesta ha tenido un importante auge y un creciente éxito en México en los últimos años, y puede ahora ser considerada como una corriente en sí. No es casual, en este sentido, descubrir numerosas afinidades entre los fotógrafos que se proponen investigar las posibilidades técnicas del medio en función de ideas y de conceptos, con otros artistas plásticos, pintores, escultores o «ensamblajistas» conceptuales. Esta búsqueda común se inscribe en un momento particular de la plástica latinoamericana, que se expresa mayoritariamente por la reutilización crítica y paródica de símbolos o de iconos tradicionales, ya sean los que provienen de las culturas prehispánicas revalidadas por el nacionalismo oficial en tanto que aglutinante cultural (machacado desde las escuelas primarias) o los que se derivan del substrato católico y funcionan también como signos de identidad comunes. Esta reubicación, este reciclaje de imágenes, símbolos, reminiscencias y objetos, se acomodan perfectamente con estos compuestos de imágenes que dejan entrever su «realidad» significante, no

[21] *Gerardo Suter,* Cantos Rituales, *México, Galería OMR, 1994 (prólogo de Olivier Debroise).*

obstante las alteraciones que, en la superficie, les imponen la «mano artística» de estos fotógrafos.

Para algunos, el abandono de la «pureza fotográfica», la pérdida de inocencia ante el médium, significan que la fotografía mexicana transitó de la adolescencia a...

Olivier Debroise



Constelación y marea

De manera manifiesta, la música mexicana de concierto merecedora de tal nombre, surge en las primeras décadas del siglo XX, tras el asentamiento de la Revolución Mexicana, al transformarse ésta en instituto y aparato gubernamental, una vez que cesó la lucha armada.

Se trata, ante todo, de un ejercicio creativo dotado a la vez de conciencia plena de su nueva identidad, actitud correspondiente y lenguaje propio, alejado de las recetas románticas del siglo XIX así como de la índole salonesca de la música escrita durante el porfiriato.

En forma lúcida se emprendió la búsqueda de una identidad mexicana; lo que entraña un pensar, hacer, decir, y sentir de modo específico.

Así, en 1929 se funda la Orquesta Sinfónica de México, organismo artístico de naturaleza óptima que durante 21 años sirvió como vocero, terreno de examen, laboratorio y pista de despegue para la creación musical en nuestro país, pues ejecutó más de cien partituras creadas por compositores mexicanos, muchas de ellas en estreno mundial.

Carlos Chávez (1899-1978), uno de los músicos fundamentales para dicho proceso de renovación, fue el director titular de la Orquesta Sinfónica de México durante todo su trayecto, contribuyendo así de manera decisiva a dar cuerpo a las obras surgidas a lo largo de ese lapso, dentro de las directivas nacionalistas y su posterior evolución.

La labor de Chávez abarca terrenos diversos, todos ellos de gran significación, como compositor, al dirigir la orquesta, difundir la producción entonces moderna y contemporánea de los músicos más importantes en todo el mundo, así como en la práctica de la enseñanza. Esto último de manera radical, durante la etapa en la que Chávez dirigió el Conservatorio Nacional de Música.

De paso, resulta importante subrayar que en la fundación de la Orquesta Sinfónica de México, jugó un papel de gran relevancia la personalidad

de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), cuya actuación pública como animadora de la vida cultural en ese tiempo tuvo asimismo otro episodio lleno de resonancias al crear, en 1928, el Teatro de Ulises, al lado de varios entre los poetas-dramaturgos del grupo de los Contemporáneos, principalmente Salvador Novo (1904-1974) y Xavier Villaurrutia (1903-1950). Destinos paralelos, porque de este hecho arranca la vida teatral moderna de México, como hoy están de acuerdo en considerarlo investigadores y analistas.

Décadas magníficas cuando, en términos propios y con cronologías que a veces coinciden y en otras ocasiones quedan desfasadas, la música mexicana, la poesía, las artes plásticas, la novela, el teatro, la danza y el cine ahondan en las propias raíces —o comienzan a hacerlo— con idéntico brío e inteligencia, ansiedad y fruición. Los apetitos e intensidad de lo así compuesto, escrito o pintado se vuelven admirables el día de hoy dadas su riqueza, estatura y trascendencia. Un dinamismo evidente caracteriza a la creación artística mexicana en sus realizaciones sobresalientes (*grosso modo*) de 1930 a 1950.

Otro de los compositores medulares para el perfil vital de la música mexicana durante aquel período se localiza en Silvestre Revueltas (1899-1940). Brillo, color, exuberancia, imaginación caracterizan su obra escrita, en su totalidad —prácticamente—, durante los diez últimos años de su vida. Mezcla asombrosa de conocimiento, intuición, anticonvencionalismo y expresividad.

Situado por temperamento y naturaleza en las antípodas de Chávez, a la par de éste, Revueltas edifica los fundamentos de la tarea musical creativa para México, con gozosa expansividad mientras Chávez opta por el rigor y la disciplina. En apariencia la situación se polariza, pero la realidad resulta muy distinta pues los músicos que reciben la influencia de Chávez y Revueltas —en muchos casos como producto de haber estudiado directamente con ellos—, efectúan una síntesis de ambas situaciones y las tendencias que de ello derivan. Se trata, principalmente, de los compositores miembros del Grupo de los Cuatro: José Pablo Moncayo (1912-1958), Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1910-1982) y Daniel Ayala (1908-1972).

Para la amplitud y diversidad de este movimiento hay un precursor de magnitud patente: Manuel M. Ponce (1886-1948), quien encontró en la canción popular un motor precioso para crear, a su vez, obras de índole mexicana, conservando la tersura y elegancia de una individualidad romántica, que supo someter a mecanismos evolutivos y expresarse así como un vocabulário cada vez más moderno, de acuerdo a las diversas tendencias que fueron surgiendo durante su vida. De este modo

pueden distinguirse en Ponce vetas lo mismo románticas que nacionalistas, impresionistas (casi siempre en segundo plano) y otras (muy fructíferas) neoclásicas. Ponce recorre este trayecto de modo genuino, conservando siempre lo mejor de sí mismo, efectuando una amalgama afortunada entre lo propio y lo aprendido en otros terrenos. La canción, la música para piano, la obra para guitarra y las partituras concertantes, comprenden lo mejor de su producción así como varios hermosos trozos sinfónicos.

Indispensable citar, como representativos de una actitud saludable compartida, a José Rolón (1875-1945) y Candelario Huízar (1883-1971). Ambos compositores fueron educados en las normas —entre sentimentales y academizantes— de los músicos afrancesados, típicos de la época porfiriana. Pero, ante el influjo de las nuevas corrientes representadas por Chávez y Revueltas, abandonaron gradualmente su postura previa para adscribirse al vigoroso movimiento tendente a lograr una música nacional, al que respaldaron y fortalecieron con gran acierto.

Tanto Huízar como Rolón en un momento dado vuelven la mirada hacia tiempos prehispánicos y de ello, así como de la asimilación de músicas populares mestizas de sus sendas regiones natales (Rolón: Jalisco; Huízar: Zacatecas), derivan un impulso fuerte que, amalgamado a su individualidad, les permite expresarse en forma sólida. Su postura propositiva se suma con particular efectividad al total de la creación sonora llevada a cabo en México durante el período de auge del nacionalismo.

A su vez, los músicos del Grupo de los Cuatro optan por partituras de corte rapsódico —desprendiéndose paulatinamente de moldes formales consabidos— llenas de arrastre, en el sector principal de su producción; lo mismo en dominios sinfónicos que de cámara o vocales. Sin embargo, cada uno de ellos experimentó —con fortuna diversa— una utilización de las formas clásicas, tal como lo hicieron en su momento respectivo Ponce o Chávez. Por lo tanto éstos últimos tienen la función de referencia normativa, pues en ambos se efectúa el encuentro entre tradición y modernidad de modo igualmente feliz.

Un compositor de importancia decidida, que logra esta fusión con tino manifiesto reside en Eduardo Hernández Moncada (1899), quien al escribir dentro de esas formas clásicas da a su lenguaje giros de danza, impregnados de carácter mexicano. Nacido el mismo año que Revueltas y Chávez, Hernández Moncada tiene un poco más de cautela al emprender una obra propia que, gradualmente, va derivando hacia un carácter abiertamente mexicano en convivencia con su densidad ortodoxa. Tal sentido del balance revela una madurez y asentamiento que lo ubican como

miembro independiente de su generación. En ello prefigura las directivas que habrán de determinar —en la etapa siguiente— a Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994).

Así como suele hablarse de diversos participantes en la vida escénica como «hombres de teatro», conviene referirse a Luis Sandi (1905) como «hombre de música», pues sus trabajos abarcan numerosas vertientes, lo mismo tareas creativas, que pedagógicas, de difusión o como director coral, para sólo poner de relieve algunas entre las más importantes. Sandi comparte la orientación de Chávez y Revueltas así como, de manera muy personal, la evolución del primero. La versatilidad de su obra resulta manifiesta: desde ambientes sonoros prehispánicos a otros relacionados con núcleos étnicos mestizos en forma directa, hasta músicas inscritas en un estilo oriental; siempre con atención fructuosa hacia el universo de la poesía (López Velarde, Tablada, Nervo, etcétera) y con la voz humana como protagonista destacada. Sandi maneja con igual soltura los géneros orquestales y de cámara. Hay en él, además, una capacidad penetrante para disponer de elementos de índole dramática, creando así lo que pudiera llamarse un «teatro de sonidos». Su obra resulta rica en asociaciones con entidades culturales tan diversas como el teatro griego o los frescos de Bonampak.

A su vez, Julián Carrillo (1875-1965) encarna la figura del compositor más importante, alejado, por voluntad propia, del universo nacionalista. Caracterizado en sus inicios por un aprendizaje y escritura de orientación germánica, dedicó la parte sustancial de su labor a explorar intervalos microtonales, dando lugar a su tantas veces citada, teoría y práctica del «Sonido Trece», en forma fructífera.

Tal como lo señala Gerald Benjamín: «Carrillo no participaba de las ideas nacionalistas... que utilizaban los ritmos del huapango y del jarabe o melodías populares muy de moda, de acuerdo al espíritu costumbrista prevaleciente en la época; tampoco estaba de acuerdo en el uso de melodías autóctonas derivadas de la rica herencia de las culturas indígenas.

«Carrillo creía que dedicándose plenamente al desarrollo de las teorías de su «Sonido 13» y a la nueva música resultante de ellas, trabajaría más por la cultura futura de México...»

De este modo numerosas figuras y tendencias convergían para dar a la música mexicana de concierto un rostro propio, multiforme, complejo, capaz de satisfacer los requerimientos de una expresión —para su momento— contemporánea. Al correr del tiempo se han vuelto evidentes la originalidad, maestría y trascendencia de numerosas partituras en dicha etapa. Si al momento del estreno suscitaron rechazos y debates, con el paso de los años su calidad ha terminado por colocarlas como parte medular de un repertorio mexicano de concierto.



A diferencia del «Grupo de los Cuatro», discípulos de Chávez, pero a semejanza de Mabarak —otro independiente—, Bernal Jiménez tuvo una formación académica muy completa. Esto lo llevó con frecuencia al uso de formas clásicas, aun cuando los materiales temáticos tuvieran regularmente decidido perfil mexicano (dentro de las vertientes mestiza y criolla, sin excluir eventualmente la indígena). El intento de compromiso para hacer convivir ambas entidades no entraña conciliación en realidad, como hubiera podido suceder en un compositor de miras más amplias y —especialmente— con mayor modernidad; ésto, porque en sus núcleos, actitudes o contextos sonoros Bernal nunca dejó de ser un conservador (incluso, en ocasiones, excesivo). Si bien estuvo atento al desarrollo de la música de concierto en México a partir de 1929, tendente al logro de un arte sonoro nacional, en el fondo —al escribir— Bernal añoraba lo que creía habían sido tiempos mejores para el compositor: capaz de tener entonces una expresión más «sincera» y «natural», sin preocuparse tanto por problemas de vocabulario o sintaxis «al día».

Bernal Jiménez tuvo influencias de manera clara: la polifonía vocal de los franco-flamencos durante su período de auge así como los prebarrocos. Simultáneamente, dejó subir a la superficie la rica veta popular que le nutrió, aportando una decidida carga sensorial, jugosa y fértil, a la vertiente escolástica que concurrió a la integración de su —recia, contradictoria, admirable— individualidad creativa.

Como otro de los independientes de mayor importancia —contemporáneo del «Grupo de los Cuatro»— puede contarse a Salvador Moreno (1916), cuya producción se ha centrado principalmente en el cultivo del *Lied.* Para dar cuerpo a sus canciones, Salvador Moreno ha demostrado, además de un conocimiento profundo de la prosodia, su veta melódica y buen gusto por escoger los poemas que ha puesto en música (de Garcilaso a Villaurrutia pasando por Lorca, entre otros) dentro de un vasto espectro cronológico. Moreno ha optado por el intimismo, las atmósferas refinadas y un lirismo envolvente.

Conviene anotar ahora la evolución que ha experimentado el género operístico en las obras creadas por compositores mexicanos durante lo aquí reseñado. Moncayo, Chávez, Hernández Moncada, Bernal Jiménez y Moreno, componen sólo una ópera, como parte de su catálogo respectivo. A diferencia, Carlos Jiménez Mabarak escribe dos: *Misa de Seis* (1961) y *La Güera Rodríguez* (1979-81) de índole muy distinta. La primera de ellas hace uso de un lenguaje netamente moderno, mientras la otra se revela conservadora y convencional.

Mabarak representa la transición hacia un nuevo período, cuando la ópera vuelve a ejercer su poder de seducción hacia los compositores mexi-

canos surgidos en generaciones posteriores, como los manifestantes dotados de mayor éxito dentro de este interés compartido están principalmente: Federico Ibarra (1947), Daniel Catán (1947) y Marcela Rodríguez (1951).

La clientela de la ópera también ha experimentado una mutación muy clara, pues al momento de escribirse esto ya no forman parte de los sectores aristocratizantes quienes la consumen con mayor deleite e interés, sino que la burguesía ha terminado por hacerla suya.

Asimismo, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX, cuando México se encontraba prácticamente al día, llevándose a escena óperas de muy reciente composición, durante varias décadas el repertorio estuvo estancado, reiterándose los mismos caballitos de batalla —fáciles así como taquilleros— una vez y otra. Los cambios empezaron a producirse gradualmente sin llegar a ser del todo satisfactorios, pero permitiendo, aunque escasamente, el estreno local de varias obras escritas a lo largo del siglo XX.

Además de cobrar brío manifiesto como corriente estética, el nacionalismo desarrolló un vocabulario, lenguaje y técnica propios. Entre sus características más notables pueden contarse: uso de acentos irregulares en la rítmica, armonía desnuda —disonante, con frecuencia— y melodías con giros de carácter (o sabor) étnico muy variado, que suelen derivarse de danzas populares.

Hacia finales de la década de los cincuenta, el nacionalismo musical mostró una proclividad patente por la autorreiteración, cayendo paulatinamente en un estancamiento —tal como sucedió con las artes plásticas— hasta tomar aires de operar por medio de recetas consabidas.

Se necesitó la actitud enérgica de una nueva generación, capaz de orientarse hacia terrenos renovatorios para sacar a la música mexicana de concierto del estancamiento en que se encontraba.

El representante más destacado de esas nuevas tendencias y directivas ha sido Manuel Enríquez (1926-1994), cuya vigorosa personalidad le colocó pronto a la cabeza del movimiento de composición en México.

Enríquez introdujo, de modo práctico, el serialismo integral, los procedimientos aleatorios, el grafismo, la presencia simultánea de medios electrónicos e instrumentales, así como todo un conglomerado de recursos utilizados por él a lo largo de una producción prolífica que muchas veces alcanzó la maestría.

Enríquez logró una síntesis admirable entre rigor y flexibilidad; ambas, a manera de polos rectores, en combinación impecable, rigieron su labor creativa. Además, su conocimiento profundo de los instrumentos de cuerda —pues era un magnífico ejecutante del violín— le permitió escribir varias obras espléndidas para tal fuente sonora.



Cabe señalar como factor importante de evolución para el desarrollo del proceso, por medio del que se fueron dejando atrás las orientaciones y recursos del nacionalismo, el papel desempeñado por:

a) Los sendos trabajos de Rodolfo Halffter (1900-1987) y Carlos Jiménez Mabarak. Dichos compositores, en su rol pedagógico, dieron a conocer a sus discípulos las disciplinas de la escritura dodecafónica, las mismas que aplicaron a la creación propia. Dentro de este mismo transcurso, Mabarak realizó en 1960 una obra para cinta, con procedimientos afines a la *musique concrète*: su ballet *El Paraíso de los Ahogados*, muy expresivo, motivado por la coreografía de Guillermina Bravo, a la que se integraba de manera óptima.

b) El trabajo de varios miembros de aquella que no sería del todo inexacto etiquetar como: «la generación perdida». Autores que promovieron varias actividades en los años 60 para difundir sus partituras, como medio de un grupo llamado «Nueva Música de México» activo apenas unos cuantos años. Entre ellos se encuentran: Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Mario Kuri (1931), César Tort, Rocío Sanz y Rafael Elizondo (1930-1984), el más atractivo, creador de una deliciosa opereta *Landrú* (1962) sobre textos de Alfonso Reyes, así como músicas para ballet —*La Anunciación* (1959) y *Juego de Pelota* (1968)— dotadas de un estimulante poder de ambientación sonora, al través de sugerencias lo mismo intimistas que épicas, siempre con gran frescura; y, por último, Raúl Cosío (1928).

Si bien estos compositores optaron por no seguir el camino del nacionalismo al dar cuerpo a una tentativa distinta, tanto sus posiciones conceptualmente como las obras que escriben se han caracterizado generalmente por la falta de osadía. Una obvia indecisión les lastra. Apocados, se inscriben casi siempre en un neoclasicismo cuyo transfondo conservador se ha ido haciendo más patente al correr el tiempo. Les tipifica —para decirlo con justeza— la indecisión. Refugiados en la música para el cine o la danza, a causa de su tibieza, no han cumplido cuanto prometían en sus inicios; aunque de vez en cuando produzcan alguna obra importante, como es el caso de Joaquín Gutiérrez Heras en su *De Profundis* (1981-82) para coro mixto, piano y cuatro percusionistas. A pesar de su patente inteligencia y dones críticos, este autor permanece en un estilo atonal libre en medio de una «voluntaria falta de complejidad», según sus propias palabras.

Gutiérrez Heras entrega repetidamente una concisa muestra de su honestidad y oficio, no busca invadir terrenos que le son ajenos; permanece leal a sus simpatías y diferencias, delimitando con claridad el campo de acción, temperado, escogido por él.

Gerard Béhague señala que la mayor parte de estos músicos —así como Armando Lavalle o Mario Stern— se integraron a la Liga de Compositores, organismo que pretende en forma un tanto utópica agrupar a todos los autores mexicanos de música de concierto.

A diferencia, resalta con brillo propio y una densidad específica, la espléndida polifonía de monólogos (valga la expresión) engendrada por los compositores cuya obra da cuerpo —más temprano que tarde— a la presencia de ciertas corrientes actuales; aquellos que enriquecen vitalmente la perspectiva del arte sonoro, dando voz y cuerpo a México en el panorama de la música contemporánea, por medio de su individualidad cromática.

En amplio abanico, impera la heterogeneidad: productos óptimos, mediocres, artesanales, incluso insípidos e insignificantes, o bien hallazgos sorprendentes. Éstos últimos señalan con vigor la presencia de creadores tan brillantes como dotados, medulares, que se ubican por decisión propia en medio de un rechazo a cuanto pudo haber sido cómodo o convencional en su medio. Entregados a tareas de investigación especulativo-intuitivas, quizás sus búsquedas no logran siempre un propósito llamativo, pero son —repetidamente— manifestantes de una mentalidad viva, alerta. Con brío impugnan la impericia o autoindulgencia beligerantes.

En dichos creadores —quienes forman el núcleo más importante de la composición en México al presente— opera a modo de toma de conciencia, e incluso declaración de principios, lo que afirma Luciano Berio (1925): «Hoy la obra musical ya no es considerada —como en el pasado— un todo único, redondo y acabado, sino una suma de posibilidades».

El primero en adoptar conscientemente tal posición fue Manuel Enríquez, para varios analistas el más importante. Este músico inició en México la experimentación en las tendencias postserialistas.

Puede afirmarse que Enríquez se constituyó ante todo en un constructor, quien edificaba —literalmente— cada partitura pues, aun cuando era prolífico, cada situación (o entidad) en su obra ha sido rigurosamente calibrada y contrapuesta o integrada a un total de equilibrio racional que incluye, a manera de polo dialéctico, secuencias donde el intérprete opera con gran libertad. Entre las resultantes sonoras de ambos tipos de escritura no suele haber un divorcio notable, sino por el contrario una fluidez auditiva unitaria. El contexto musical transcurre así, sin tropiezos o virajes disociatorios. La maestría de Enríquez le permite en los dos casos tener un vocabulario y sintaxis profundamente emparentados entre sí, de los que no está excluida cierta dosis de intensidad dramática, muy robusta, o bien un contraste voluntario, siempre en el interior de la unidad. Las acciones tímbricas, por lo general son del tipo *Nachtmusik* donde se pone de relieve la destreza en la articula-



ción instrumental que para integrar sus texturas tuvo este compositor. Entre sus obras más notables pueden citarse: *Concierto II* para violín y orquesta (1966); *Ambivalencia* para violín y cello (1967); *Móvil I* para violín y piano (1969); *Concierto para 8* (1969); *Encuentros* para orquesta de cuerdas y tres percusionistas (1971); *Fases* para orquesta (1977-78); *D'Accord* para violín solo (1978). En su producción destacan asimismo: *Políptico* para seis percusionistas (1983); *Cuarteto IV* (1985); *Concierto para Cello* (1985); *Contravox* para coro mixto, dos percusionistas y cinta (1986).

Al lado de Enríquez, el compositor más notable de México entre aquellos inscritos en este tipo de directivas en sin duda Mario Lavista (1943). Sus obras tienen como dominante una gran economía de medios; de esta manera cada sonido adquiere importancia fundamental. Al eliminar todo rasgo superfluo u ornamental, los elementos que intervienen en la trama sonora están dotados de una carga específica. El impulso anímico suele oscilar entre contemplativo y estático. Lavista anima con frecuencia esta atmósfera meditativa mediante la introducción de figuras rápidas de trazo ágil o carácter nervioso, a base de valores irregulares, que lo mismo pueden tomarse como enérgicas descargas cercanas a componentes melismáticos o un bordado melódico cuyos integrantes estuviesen distendidos a través de varios registros.

En 1976, el refinado laconismo de Lavista optó por otra vertiente, a través del uso de citas —muy pequeñas— que atomizadas, superpuestas, alternadas, en fusión, integran el material de otros compositores a un todo propicio. De este enriquecimiento de la propia identidad, al ampliar su perspectiva, nacen: *Quotations* para cello y piano y *Lyhann* para orquesta, así como el *Trío* para violín, cello y piano, todas escritas en el mismo año.

Otras obras recientes de Lavista: *Hacia el Comienzo* (1984) así como *Tres Nocturnos* (1985-86) implican una involución hacia un lenguaje abiertamente conservador. (Curiosamente ambas son para mezzosoprano y orquesta). A pesar de ello, la producción de este compositor resulta de importancia fundamental, pues se aparta voluntariamente de la exuberancia así como del colorido vistoso que —en una época u otra— han caracterizado a buena parte de la música escrita en México. A diferencia, Lavista reiteradamente ha hecho suyo el aforismo de Mies Van der Rohe: «Menos es más».

La riqueza creativa de Alicia Urreta (1931-1986) resulta evidente en partituras como: *Natura Mortis o la Verdadera Historia de Caperucita* (1972) para narrador, piano y cinta; la ópera *Doña Balada* (1973) basada en un relato de Balzac; *Salmodia I* (1974) para piano; *Hasta aquí la Memoria*

(1977) para soprano, orquesta de cuerdas, guitarra y percusión, además de numerosas músicas para el cine y obras teatrales. En estas últimas se pone de manifiesto su original sentido del humor.

Como su obra maestra aparece la cantata *De la Pluma al Ángel* (1983) para narradora, soprano, barítono y tenor solista, coro mixto, percusión y dos órganos. Magnífica pianista, asimismo dejó una serie de partituras importantes para este instrumento, que culmina en una obra concertante: *Arcana* (1980-81) para piano amplificado y orquesta. Una de sus partituras sinfónicas más notables es *Esferas Noéticas* (1982).

Una producción homogénea con tropiezos ocasionales —espectaculares y estruendosos— caracteriza a Héctor Quintanar (1936). Cabe interrogarse cómo ha sido posible que el mismo compositor firme una obra maestra: *Sonata* (1967) para tres trompetas, y un chabacano artículo de consumo, superficial como *Fiestas* (1976) para orquesta. Las mejores cualidades de Quintanar van por el lado de la disciplina: *Trío* (1965) para violín, viola y cello; el uso renovado de ciertas formas clásicas en la *Sonata* (1967), para violín y piano; la disposición de capas sonoras que se acumulan y correlacionan para producir volúmenes o bien forman parte de un sistema de discrepancia sutilmente dosificado en *Galaxias* (1967), para orquesta; e incluso ciertas sabrosas atmósferas nacionalistas muy refrescantes en *Fábula* (1963-63), para coro y orquesta. Extrañamente, su producción parece haberse detenido: tras el estreno de un *Canto Breve* (1982) para orquesta, no hay noticia de alguna obra nueva.

Julio Estrada (1943) puede resumirse en un término central: investigación. Sobre fundamentos particularmente sólidos, provenientes de un auténtico conocimiento de nociones científicas, Estrada ha desarrollado varios entre los aspectos más importantes de su obra.

En sus obras electrónicas, como en algunas instrumentales, la percepción-estructuración científica de la mentalidad rigurosa de Estrada resultan evidentes. Tal es el caso de la *Fuga en Cuatro Dimensiones* (1974) para cuarteto de cuerdas, donde el compositor aplica sus propios trabajos de la teoría de grupos finitos.

Otros aspectos importante, quizá el más experimental, en Estrada es la realización de obras que él mismo llama *Música de Ficción: Persona* (1969) para trío vocal; *Tu Propia Música* (1971); *Sólo para Uno* (1972) e *Imaginaria* (1972). Planteamientos gráficos, o un relato literario, proponen al auditorio la posibilidad de realizar en el interior de sí mismo, una actividad musical no (específicamente) sonora.

Como punto intermedio se situaría el estudio sobre modos de repetición *Memorias* (1971) para teclado, dado que en partituras posterio-

res se hace notoria la muy afortunada búsqueda de una poética individual paralela a la aplicación espacial-acústica de fenómenos armónicos, como la manifiesta en *Canto Naciente* (1975-78) para octeto de metales, o *Arrullo* (1979) para soprano, viola y cello. Vale la pena mencionar también: *Canto Tejido* (1974) para piano, así como *Tres Instantes* (1966) para cello y piano y, por último, *Euo'on* (1980), obra electrónica.

Manuel de Elías (1939) trabaja con detallada atención los aspectos artesanales de su música, sin lograr liberarse por entero de cierta inclinación académica, que constituye simultáneamente su fuerza y limitación. *Vitral* (1969) para orquesta; *Sonata II* (1966) para violín solo; *Sonante VI* (1973); *Homenaje a Neruda* para orquesta de cuerdas; *Estro I* (1978) para coro mixto a capella; *Sonante IX* (1978) para orquesta.

Indispensable enfatizar que el estreno de *Mictlán-Tlatelolco* (1986), punzante partitura para orquesta de cuerdas, marcó una evidente liberación para este autor, tanto por la intensidad dramática de la música como su organización multicelular —a manera de un ensamblaje de mosaicos— en la que puede considerarse su obra mas rica y expresiva hasta la fecha.

Federico Ibarra (1946) propone en su ejercicio de la composición un integrarse recíproco de situaciones pictóricas, literarias o poéticas y musicales. Esto era fácilmente perceptible ya desde sus primeras obras *Paseo sin Pie* (1967), cantata sobre textos de Carlos Pellicer y el propio compositor, y ha venido a manifestarse de manera acentuada en sus últimas —cada vez mejores— músicas: *Cinco Canciones de la Noche* (1976) para soprano y piano; *Cinco Manuscritos Pnakóticos* (1977) para violín y piano, y *Cinco Misterios Eléusicos* (1979) para orquesta. Conectado voluntariamente al surrealismo, Ibarra con frecuencia hace uso de la repetición insistente de un sonido determinado para —según sus propias palabras— «aprehender al instante», en partituras llenas de exuberancia y sibaritismo a la vez.

Esas mismas cualidades así como una potente garra dramática y manifiesto sentido teatral están presentes en dos obras suyas, muy importantes: el ballet *Imágenes del Quinto Sol* (1980) y la magnífica ópera *Orestes Parte* (1984-85).

Por su parte, Francisco Núñez (1945) ha realizado una serie de sólidas partituras, con habilidad en lo concerniente a técnicas de escritura, pero aún en busca de un estilo individual: *Reforma* (1973) para cinta y orquesta, que obtuvo el «Premio Silvestre Revueltas», *Concierto para Orquesta* (1979). Son relevantes también: *Contemplaciones* (1987) para orquesta; *Flores con Luz de Luna* (1976) —voz, clarinete y piano— así

como dos obras para conjunto de cámara: *Aspectos* (1967) y *Danza Tarasca* (1980).

Vale la pena señalar como uno entre los compositores notables conectados a las corrientes de vanguardia, pero con cierta filiación tradicional, a Leonardo Velázquez (1935). El suyo es «un lenguaje contemporáneo de matices muy personales» (Rocío Sanz). En su producción sobresalen: *Suite del «Brazo Fuerte»,* (1959) para orquesta de cámara; *Tocata* (1967) para piano y *Bagatelas* (1970-75) también para piano; *Tocata para Orquesta* (1974) y el *Dúo Concertante* (1978) para piano a cuatro manos.

Una nueva generación ha surgido. Sus representantes tienen una orientación que se apega más a la realidad sonora, sin buscar tanto poner de relieve la destreza de escritura o la solvencia técnica. Entre los más notables está Federico Álvarez del Toro (1953), quien manifiesta fuertes preocupaciones ecológicas en: *Desolación: Drama de un Bosque* (1976); *Gneiss-«Unión»-* (1980) para orquesta, cinta y cuatro voces solistas; *Ozomatli (Maax Mono)* (1982) para coro mixto, metales, percusiones y cinta; *El Espíritu de la Tierra* (1983-84) para marimba, orquesta y cinta; *Oratorio en la Cueva* (1984) litomarimba y flautista; por último: *Uliotl-Mut (Alma-Ave-Paloma)* (1986) cantata para voces amplificadas —soprano y tenor solistas—, flauta, cinta y orquesta.

Así como para el sector que comprenden Enríquez, Urreta, Lavista, Ibarra *et al.*, entre las influencias decisivas pueden citarse la música polaca (Lutoslawski, Penderecki, etc.), junto a Cage (1912-1992) o —cada vez más— Crumb (1929) y en sus inicios Messiaen (1908-1992) con sus discípulos Boulez (1925) y Stockhausen (1928); a su vez, los compositores jóvenes encuentran los puntos de referencia más notorios, por aceptación o rechazo, en sus ancestros mexicanos inmediatos. Un singular juego de espejos, circunscrito la mayoría de las veces al ámbito nacional, les permite entroncarse directamente a la línea de acción de aquéllos. Su perspectiva acerca de lo que ocurre en otros países no parece ejercer un rol preponderante: se diría que absorben al través de aquella experiencia trascendente llevada a cabo por quienes les precedieron, la información —lo mismo normativa que referencial— requerida por sus intereses y convicciones.

A la cabeza de este grupo, representativo del mismo, puede señalarse a Arturo Márquez (1950), cuyo recio talento ha tomado cuerpo en obras como: *Gestación* (1983) para orquesta; *Peiwoh* (1984) para arpa; *Ron-Do* (1985) para cuarteto de cuerdas.

Por su parte, Marcela Rodríguez (1951) se desplaza al centro de un eclecticismo atrayente, con desenvoltura; en su catálogo destacan: *Persecu-*



ción (1981) teatro instrumental para ocho guitarras; *Pasaje* (1985), partitura minimalista para piano; *Elegía a Dos o Tres Desconocidas Mirando para el Tren* (1985) para oboe y orquesta de cámara; *Canto sin Luz* (1986), para conjunto de alientos. Vale la pena mencionar su ópera *La Sunamita* (1991) así como el *Concierto para Flauta de Pico y Orquesta* (1993), su mejor obra hasta hoy.

En un par de años, Eduardo Soto (1956) ha dado muestras de una maduración patente, con dosis idénticas de refinamiento y equilibrio en: *Música del Interior* (1986), para orquesta de percusión; *Marceleste* (1986), flauta en do, voces habladas y cinta; *Meshico* (1986) sonidos electrónicos y voz; *Ollin Yoliztli* (1987) para orquesta de percusión. De cuanto produjo anteriormente, vale mucho la pena citar su *Contra-Sonata* (1979) para cantante mudo y dos pianos.

Fuera de la Ciudad de México, el compositor mas notable es Antonio Navarro (1958), quien lleva a cabo una tarea heroica en Guadalajara. Varias partituras suyas son ricas en relieves individuales y manifiestan a la vez un esfuerzo explorativo incansable así como dones específicos: *Integral* (1978-79) para flauta sola; *Constelaciones* (1980-81); *Concierto para orquesta* (1982); *Cantata* (1985).

Uno de los fenómenos más notables en el desarrollo musical de México, se registra durante las décadas más recientes con el desarrollo de una amplia escuela guitarrística, debido —principalmente— a la presencia de excelentes maestros como Manuel López Ramos y Juan Helguera. Esto ha acarreado la presencia tanto de numerosos ejecutantes llenos de cualidades, como de compositores que han escrito con éxito obras para una o varias guitarras. El representante más destacado de esta corriente es Gerardo Tamez (1948), al lado de Julio César Oliva (1947) y Ernesto García de León. Tamez ha escrito una partitura que rebasa el elogio: *Percusión* (1980) donde se alían la sabrosa vitalidad de ritmos nacionales, técnicas contemporáneas de composición y uso de recursos novedosos de articulación sonora en la guitarra.

Es notoria, del mismo modo, en el total de estos jóvenes músicos, lo que podría considerarse una necesidad de integración latinoamericana que toma sus raíces en la tarea creativa del argentino Alberto Ginastera (1916-1983) quien, como es sabido, dio un giro renovado a la intervención de directivas avanzadas y vectores nacionales. Esto ocurre en forma similar a cuanto brota o circula con fuerza, no ya dual sino unificada, en la producción deslumbrante del guatemalteco Jorge Sarmientos (1933).

La evolución de la música escrita en México ostenta, por fortuna, una fisonomía cambiante en la actualidad: llena de significados diversos e

identidades convergentes-divergentes; nacida lo mismo de la necesidad de una regeneración espiritual continua, que en las fuerzas compulsivas del raciocinio.

José Antonio Alcaraz



La danza en el México actual

Desde sacrificio religioso hasta goce absoluto de los cuerpos, el baile es la sal y el pan de la vida de México. Expresión milenaria en todas las fiestas y celebraciones y actividad profesional sometida a las presiones de la política cultural de turno, la danza en México es un fenómeno presente en la vida de todos los mexicanos.

De las comunidades étnicas a los foros más sofisticados, la danza y el baile se encuentran representados en una enorme variedad de géneros, estilos y matices. Su popularidad abarca comunidades rurales, atrios de las iglesias, salones de baile, parques y plazas públicos, espacios universitarios, los de mayor exquisitez y los más inusuales. En un abanico de formas auténticas, híbridas y sincréticas, los aficionados y los artistas profesionales concurren y coinciden en sus espacios.

Danza tradicional original vs danza tradicional escénica: el gran debate

Uno de los grandes atractivos turísticos de México es su danza folklórica: charros, chinas poblanas, hombres valientes al estilo de las películas de Pedro Infante y Jorge Negrete; mujeres muy femeninas y sumisas, pero de gran corazón, a la usanza de Dolores del Río y María Elena Marqués, inundan una buena parte de los principales espacios para la difusión de esta manifestación incluyendo, foros tan importantes como el Palacio de Bellas Artes y la sala Miguel Covarrubias de la Universidad Nacional Autónoma de Mexico (UNAM).

México, cuna de una de las grandes civilizaciones del mundo, país plural por antonomasia, donde 56 grupos étnicos sobreviven todavía, se ha

reducido en la mayoría de las propuestas escénicas folklóricas de la actualidad a unos cuantos montajes de intención espectacular que han sido utilizados con fines oficiales o de comercialización, y que recurren —en una buena parte— a estereotipos limitantes de la diversidad cultural en las tradiciones dancísticas.

Las razones para este proceso adulterado, que conlleva la simplificación de símbolos y signos de las tradiciones danzarias en formas anodinas, son muchas; entre ellas destacan las que se relacionan con el deficiente conocimiento científico de los fenómenos culturales a investigar, y la incapacidad para lograr descifrar de una manera más seria los códigos culturales de una cierta manifestación antropológica.

De igual manera la manipulación ideológica que existe alrededor de este tipo de expresiones no sólo en México sino en el mundo en general, permite tamizar y anular una buena parte de las problemáticas étnicas, las cuales de manera evidente pasan por una situación crítica, como se ha reflejado en la insurreción del Ejercito Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, a partir del 1 de enero de 1994.

Si lo anterior no fuera suficiente, habría que añadir la falta de estudios rigurosos sobre las tradiciones de México en lo que a danza se refiere. Según fuentes especializadas, una buena parte —aproximadamente el 60% de las investigaciones publicadas acerca de las danzas y bailes tradicionales— tienen un enfoque meramente descriptivo[1].

Sin menospreciar el material en existencia, la visión reduccionista que se ha hecho de estas manifestaciones se ha limitado a describir las danzas, el vestuario y la música. Muy pocos han sido los autores que además analizan las variables antropológicas presentes hasta la actualidad.

Destacan algunos estudios comparativos realizados por extranjeros, los cuales han sido de gran importancia; sin embargo, sus alcances y conocimiento a nivel público son bastante limitados. Las ediciones sobre el tema no son muy populares y la falta de un presupuesto que apoye se ha hecho evidente cada vez más.

De esta manera, investigaciones como las publicadas por autores como Arturo Warman y Gabriel Moedano sobresalen por sus alcances y por la seriedad de sus interpretaciones. Pero aun así, el análisis exhaustivo, central, para incorporar de manera plena a las diferentes estructuras político-sociales-ideológicas que rodean al fenómeno de la danza folklórica como base crucial para la definición del problema de la escenificación y el uso oficial que se le da, sigue sin aparecer. Hasta el momento no se ha publicado un verdadero estudio de las danzas tradicionales de México.

En nuestro país la danza folclórica ha sido utilizada y reutilizada desde hace más de un siglo como una forma para supuestamente expresar los

[1] *Rodríguez Peña, H.* Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana. *Dirección de culturas populares. Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1989.*



grandes ideales de la identidad mexicana, donde precisamente lo «mexicano» se diluye en un estereotipo francamente cursi y ramplón, pero que convence a través de la manipulación ideológica.

El origen del folclor que vemos

El uso de las tradiciones folclóricas en el escenario tiene sus más cercanos antecedentes no en la investigación folclórica antropológica como tal, sino en los fenómenos de género chico llamados «Tandas», los cuales a principios de este siglo, bajo la influencia española y francesa, presentaban revistas cómicas de franca crítica política y un cierto sin recato encantador.

Es ahí, en el teatro de revistas, donde por primera vez se recuperan de algunos bailes y tradiciones mestizas con el afan de reivindicar lo nacional. Lo ritual y profundamente étnico jamás logró llegar a los foros de aquella época.

Aparecen así zarzuelas «mexicanas» donde se recrean los estereotipos que aun hoy en día podemos ver en algunos montajes y donde se definen cuales serán las regiones más favorecidas para su representación: Veracruz, Jalisco y Yucatán. Resistentes al porfiriato y a la Revolución, las tandas significaron una de los movimientos musicales y dancísticos más importantes de México, donde la zarzuela, considerada como la principal herencia musical y dancística de España, enloquecía al público citadino.

Con montajes ágiles, susceptibles de ser modificados semana tras semana, los autores presentaban las noticias del día aún antes de que éstas llegaran a los periódicos. Para ello se pasaban componiendo espectáculos de un día para otro. Esa necesidad de renovación de cuadros y bailes es una de las razones por las cuales la recuperación del fenómeno folclórico se convirtió en una verdadera veta de oro.

Sin embargo, y a pesar de su enorme éxito, los llamados «bailables folclóricos» eran considerados como zafios, corrientes y vulgares por una buena parte de la sociedad. No es sino hasta la visita a México de la reconocida bailarina de ballet clásico, Anna Pavlova, quien contratada por los grandes empresarios del país decide aceptar una extraña invitación de las principales tiples del país al teatro Lírico. En ese escenario se representaba un baile llamado «Jarabe Tapatío», considerado muy popular entre el «pueblo». Se dice que es tal su gusto y entusiasmo que decide llevarlo a lo exquisito de la escenificación depurada del ballet clásico[2]. Interpretado sobre las puntas, el baile tradicional se reivindica y pierde su carácter corriente para convertirse en una forma agradable y tamizada, susceptible de ser disfrutada por la clase media y por la alta burguesía.

[2] *Lavalle, J.* El jarabe... el jarabe ranchero o jarabe de Jalisco. *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza «José Limón». INBA, 1988.*

Mientras tanto, y al igual que sucede ahora, los verdaderos dueños de las tradiciones ni siquiera se enteraban de cómo sus bailes y danzas eran desfigurados, transformados y adulterados para constituirse en simples remedos de las culturas que les dieron origen.

De manera inevitable y al igual que ha venido sucediendo desde la conquista de México por España, miles de danzas y bailes siguen desapareciendo, y los que en la actualidad subsisten lo hacen como reductos de misterioso origen y dudosa interpretación. El fenómeno de lo tradicional persiste el día de hoy al igual que ayer a partir de la autogestión de los grupos que se resisten a los embates de la modernidad con enormes y a veces insuperables dificultades.

El auge de los ballets folclóricos

Con la oficialización cultural que se dio en nuestro país en los años veinte y treinta, el uso de la danza folclórica en la educación primaria, secundaria, preparatoria y universitaria, supuestamente promovió la conservación y preservación de las tradiciones danzarias.

Además, como país del tercer mundo y sin una verdadera tradición de permanencia en las políticas culturales, México ha sufrido desde entonces las diferentes embatidas de los funcionarios de turno, quienes a su libre arbitrio, a veces afortunado y a veces no, han decidido los rumbos culturales del país; en muchas ocasiones lo han hecho con ánimo supuestamente revolucionario, como forma de sustentar los cambios políticos, como forma decorativa y suntuaria para favorecer la imagen pública de los gobernantes, o en el peor de los casos, para manipular indefectiblemente.

En los últimos veinte años la danza tradicional se ha convertido en la forma favorita para reivindicar los ideales del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Quién puede olvidar las recepciones organizadas por María Esther Zuno de Echeverría, esposa de Luis Echeverría, presidente de México de 1970 a 1976, donde su compañía y ella misma interpretaban bailables aprendidos en su famosa academia «Las Palomas», hoy en día desaparecida.

La misma situación se repitió durante el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, oriundo del estado de Colima, quien decidió promover a la Compañía de Danza Folclórica de la Universidad de Colima, dirigida por Rafael Zamarripa, como la más importante del país. En la actualidad la situación no ha variado de manera fundamental. Todos los ballets folclóricos se parecen, las pugnas entre ellos son muy evidentes y se dirigen casi siempre al derecho de presentarse en los principales foros. Todos, sin



excepción, se autodenominan como los más auténticos, mientras el uso indiscriminado de los valores de la danza clásica y contemporánea se incorpora cada vez más para «estilizar» los movimientos originales.

Uno de los principales grupos que encabezan y sobresalen en su peculiar uso de ciertos elementos de la danza tradicionales es el Ballet Folclórico Nacional de México (BFM). Dirigido por su fundadora, Amalia Hernández, el BFM se ha convertido en uno de los más claros exponentes de la danza folclórica escénica en México. De gran ímpetu e interés por el espectáculo, Hernández se ha convertido en el modelo a seguir, siendo hasta el momento la principal compañía en el país y la más socorrida como estereotipo de supuesta eficacia escénica.

Anticuado, poco eficaz y muy gastado, el BFM en la actualidad es un grupo francamente en decadencia. Sin embargo sigue siendo el principal grupo de exportación de danza folclórica. Su éxito monetario es también inigualable: promovidas sobre todo para el turismo, dos funciones semanales del BFM son presentadas en el foro más importante del país, el Palacio de Bellas Artes.

El rey del baile

Cada semana, en días y horarios laborables, miles de personas se dan cita en los principales salones de baile de la ciudad de México. Con auge pocas veces visto, el baile popular es sin duda la manifestación más exitosa dentro de la danza en México.

De influencia cubana, colombiana, norteamericana y europea, el baile popular en México se ha caracterizado por ser una de las principales fuentes de placer y recreación. Sin necesitar grandes despliegues publicitarios y con un poder de convocatoria sin precedente, los espacios de baile popular siempre están saturados. Los ritmos provenientes de la isla de Cuba: danzón, conga, son, chachachá y mambo, se encuentran completamente arraigados en México, y tienen un importante significado por su incorporación a la cultura nacional en una apropiación muy singular.

Considerado como el baile representativo del estado de Veracruz, el danzón se quedó en México desde su llegada en el siglo pasado. En la actualidad en el puerto existen escuelas especializadas para la enseñanza de este ritmo y son los mismos «jarochos» (veracruzanos del puerto), quienes a través de clubes y organizaciones independientes preservan este baile que en la misma Cuba se considera en proceso de extinción.

En la ciudad de México, miles de aficionados asisten para divertirse y gozar al «California Dancing Club», «Salón Los Angeles» y «Salón Colonia»,

que son los espacios más importantes. Con precios inusualmente baratos y programación que incluye solamente música en vivo, los bailadores disfrutan de las orquestas tropicales más prestigiadas del país y el extranjero. Obreros, comerciantes, trabajadores del Estado y gente de todo tipo, confluyen en una única búsqueda: bailar animosamente de las 5:00 PM en adelante. Baile de reglas específicas, el danzón se convierte en un ritual, en el que la pareja no sólo demuestra su gracia y talento de interpretación sino ostenta orgullosamente la elegancia de sus atavíos. Se bailan danzones cerrados, abiertos y de fantasía.

Sin tener el mismo impacto social, pero con éxito similar, el son o salsa —como se le llama desde que los norteamericanos decidieron cambiarle el nombre para que no se pensara que estaban haciendo promoción a Cuba—, el mambo, el chachachá y la conga son formas que la población identifica como suyas. En el caso de esta última se encuentran incorporadas como bailes tradicionales representativos de las fiestas de carnavales y de fin de año.

Por su parte, la cumbia, de origen colombiano, es ciertamente el baile popular más difundido comercialmente en México. Ya sea en sus versiones más cercanas a su expresión original o en las adaptaciones más desastrosas, este ritmo se encuentra totalmente incorporado a la cultura popular de todo el país. De Baja California a Yucatán, la cumbia se escucha en sus más variables adaptaciones que van desde híbridos ranchero-cumbia, al muy cuestionado «movimiento» grupero de música de tambora-cumbia.

Natural e inevitablemente, la influencia musical y dancística de los Estados Unidos se hace sentir vívidamente y corresponde a la ruta comercial que los empresarios musicales norteamericanos promueven con gran éxito. Blues, swing, break, surf o el rap, la influencia norteamericana se encuentra profundamente arraigada dentro de una buena parte del país desde principio de siglo. Baile en desuso en Estados Unidos y que fuera muy popular durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, el swing se sigue bailando en ciertas ciudades de México y es, de manera obligatoria, baile de competencia dancística.

Más limitada, sobre todo por los embates de las exitosas empresas norteamericanas, la influencia europea se ha ido perdiendo cada vez. Existen ciertos bailes populares en el norte del país, en estados como Chihuahua, Sonora, Nuevo León y Coahuila, entre otros, donde la polka es la forma dancística más representativa.

Animados por la música, que del lejano estilo polaco se transformó en expresión del bajo, redoba y acordeón, los norteños son capaces de complicadas coreografías improvisadas donde el taconeo y la gracia para conducir a la pareja son todo un fenómeno.



Por su parte, el pasodoble español y el vals vienés se han convertido en relictos distorsionados de las formas que les dieron origen. En la actualidad, los valses se utilizan para que las quinceañeras entren a la edad de «merecer» y el pasodoble es número obligado en bodas y fiestas de clase media.

De manera simultánea, existen en México otros bailes y espacios para el baile popular. Son los llamados «tibiris» o bailes de «sonidero» (música grabada), que a menor precio y cerrando calles mueven a millones de jóvenes.

Danza contemporánea: la vanguardia

Desde sus orígenes, la danza contemporánea en México ha significado un paso hacia adelante en la búsqueda de nuevos territorios dentro de la expresividad del movimiento.

Hija de dos artistas norteamericanas que llegaron a México un poco por aventura y otro poco por pasión, la danza contemporánea en México es producto de la inventiva de Anna Sokolow y Waldeen, quienes además de generar todo un movimiento revolucionario en el arte dancístico del país, acunaron a una buena parte de los más importantes creadores de los años 50 y 60.

Desde su llegada en 1939 a México, invitada por la Secretaria de Educación Pública, Waldeen incendió los ánimos del gremio de la danza académica. En 1940, se le ofrece la dirección del Ballet de Bellas Artes, que acepta para darle un nuevo giro a la danza mexicana con obras de corte nacionalista.

De manera paralela, Anna Sokolow funda en México «La Paloma Azul», compañía de danza que habría de convertirse en la gran opositora de la de Waldeen.

El movimiento levantado por Waldeen y Sokolow y los alumnos de ambas, da como resultado la creación de la Academia de la Danza Mexicana en 1947, escuela que tendría como objetivo fomentar la enseñanza de la danza contemporánea.

Nombrado director del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1950, el pintor Miguel Covarrubias dará el segundo empuje al movimiento; él será el responsable de invitar a colaborar como maestro y coreógrafo en México al renombrado coreógrafo y bailarín mexicano norteamericano José Limón, quien a partir de presentar su montaje «La pavana del Moro» en 1950 dejó cautivado al público mexicano. Su presencia dejó una amplia huella que poco a poco fue desapareciendo.

Con una fuerte representación de artistas, entre los que figuran Guillermina Bravo, Ana Mérida, Guillermo Arriaga y Raúl Flores Canelo, entre otros, la danza contemporánea en México fue una emancipación furiosa de todo aquello que pudiera tener la mínima referencia con el ballet.

Convencidos de la autenticidad de los ideales de la Revolución Mexicana y en plena disposición de fomentar un arte revolucionario que en ocasiones se atisbaba de un marxismo pueril y un malentendido realismo socialista, los artistas representantes de este movimiento naciente sorprendieron con un gran impacto al medio artístico. Su honestidad y pasión, marcaran un hito en la creación coreográfica del país.

Con amplias colaboraciones entre músicos, artistas plásticos, bailarines y creadores, la danza contemporánea en México se convierte en una experiencia liberadora para los integrantes de su movimiento y da resultados que sientan las bases de la danza contemporánea actual.

De ese semillero de artistas aparecen grupos que hasta la fecha perduran, como el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo, fundado en 1948, y el Ballet Independiente, que fundaran Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco en 1966. Entusiasmados por las innovaciones norteamericanas a la danza mundial, ambos grupos incorporaron la técnica de Martha Graham como el medio de entrenamiento fundamental de sus integrantes. Hasta la fecha este perfil de entrenamiento continúa.

Más tarde aparecerá una tercera compañía que impactará por sus propuestas innovadoras, El Ballet Teatro del Espacio.

Enamorado de México desde la primera vez que puso un pie en él, Michel Descombey, exdirector de danza de la Opera de París, creó en 1979 al lado de Gladiola Orozco, el Ballet Teatro del Espacio, compañía que junto con las dos anteriores encabeza la panorámica de la danza contemporánea subsidiada por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

La experiencia mexicana no es distinta de la de otros lados: una buena parte de los integrantes de estas compañías se separan de sus maestros a la búsqueda de nuevos caminos, en lo que será una nueva generación de creadores y bailarines anhelantes de expresarse de otra manera y con un lenguaje personal. Ellos serán quienes darán inicio al llamado movimiento de danza contemporánea independiente, líder de los foros nacionales en los años 80.

Muchos serán los grupos, estilos y expresiones que habrán de aparecer a partir de esta atomización. Con influencias que van desde Pina Bausch, Jiri Kylián, Nacho Duato y Philobolus entre otros, los jóvenes artistas mexicanos se han convertido en «caballito de batalla» de una buena parte de las programaciones artísticas de los foros para danza del país.



Sin ser todos de calidad y con graves problemas para captar público, los grupos independientes pretenden desbancar a sus antiguos maestros y convertirse en la más seria representación de la danza mexicana en el mundo.

Cuentan, para lograrlo, con mayores aptitudes físicas y una capacitación que sus antecesores escasamente tuvieron: sin embargo, los artistas independientes tienen que sobrevivir de manera lastimosa frente a la crisis económica nacional que reduce cada vez más los presupuestos para la cultura.

Arte con muy poca tradición y con dificultades para promoverse por el perfil que le define como abstracta y difícil, la danza contemporánea en México se abre camino a pasos lentos y a veces no tan seguros. A pesar de ellos existen grupos como Delfos, Amento, Arte Móvil, Danza Clan, UX Onodanza, Utopía, Antares y Aksenti, entre otros, que con gran empuje se encuentran entre los más importantes del país.

El ballet: una historia de aventura

Una de las historias más misteriosas y menos conocidas es la del origen del ballet clásico en México.

Como es obvio, la gran influencia artística cultural que tuvo México provino de España. Es después del movimiento de Independencia que la República de México, liberada del virreinato impuesto, inicia su larga carrera por encontrar la forma de establecer claramente su identidad.

Aunque fuese de manera tardía, muchísimo de las modas europeas habían llegado a nuestro país, y con ello, la enseñanza de la danza y el gusto por el baile, que tal vez fueron de las más desarrolladas. Cabe recordar que desde el último cuarto del siglo XVIII ya había escuelas de danza en la Nueva España. Pero no es sino hasta el arribo de Andrés Pautret cuando se introducen las tendencias francesas del ballet, y es gracias a él que se consolida una tradición dancística que permanece hasta nuestros días y que probablemente sea la más exitosa en los principales foros de México.

Gracias a las investigaciones de Maya Ramos Smith[3], se ha rescatado la romántica historia de un temerario francés que se vino a las Américas decidido a buscar fortuna en el Nuevo Mundo. El primer lugar donde Pautret trabajó fue en la ciudad de La Habana, donde se estableció junto con su esposa, la bailarina española María Rubio, contratados ambos por el Teatro Principal.

Ilusionado con la idea de encontrar mejores foros y víctima de la crisis por la que pasaban la mayoría de las colonias españolas, Pautret decidió

[3] *Ramos Smith, M.* El Ballet en México en el siglo XIX. De la Independencia al segundo imperio. *Alianza Editorial. Conaculta. 1991.*

en 1824 realizar una serie de presentaciones en México para evaluar las posibilidades de emigrar en definitiva a nuestro país.

El éxito lo estaba aguardando: María Rubio conmovió al público, y Pautret tuvo tal éxito que fue nombrado «Director del Ramo de Ballet en el Teatro de los Gallos».

Con diferentes influencias de escuelas como la italiana y la francesa, y estilos diversos que dependieron de los maestros visitantes, el ballet se desarrolló, en sus orígenes, de una manera tropezada pero exitosa. Las crisis revolucionarias de este siglo y la entrada de México a la modernidad significaron pasos fundamentales en la cultura de nuestro país. A pesar de ello, no se habían generado aún las estructuras adecuadas que permitieran el verdadero desarrollo de esta manifestación.

La tradición por la danza clásica continúa en este siglo con aciertos y con errores, y muchos grupos aparecieron con cierto éxito.

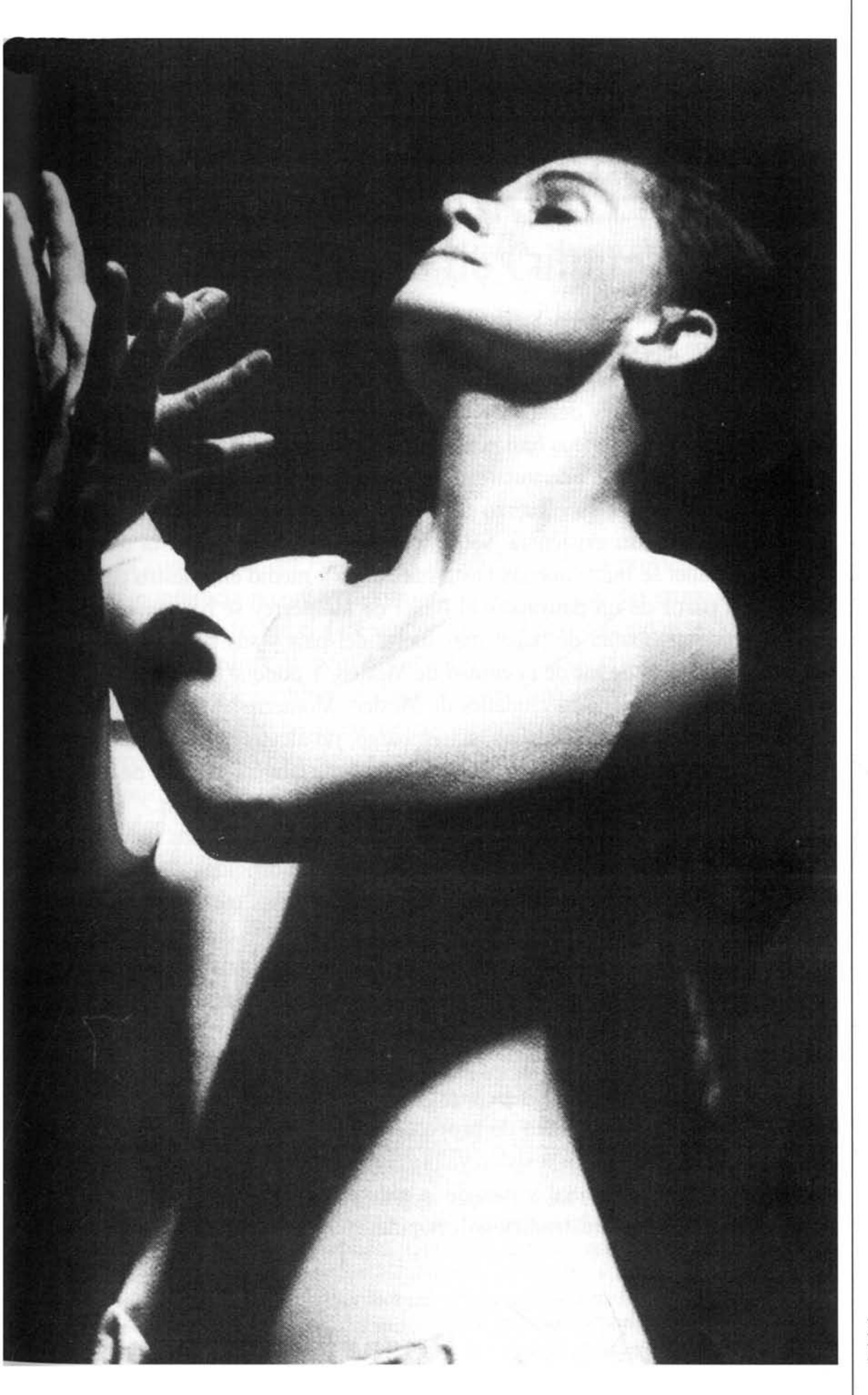
En 1932 se creó la Escuela Nacional de Danza de la Secretaría de Educación Pública, de la cual habrá de surgir El Ballet de la Ciudad de México en 1941, dirigido por la maestra Nellie Campobello, el escritor Martín Luis Guzmán y el pintor José Clemente Orozco.

Para 1957 el Ballet Concierto, de Felipe Segura, destaca como una de las principales compañías del género y los mismos pasos habrá de seguir el Ballet de Cámara.

Sin embargo, la formación de los bailarines de ballet seguía siendo ecléctica y en muchas casos sin una metodología especializada. No es sino hasta los años setenta cuando se incorpora en México la enseñanza de la técnica cubana como la oficial dentro de las escuelas de enseñanza estatales. Resultado de un importante convenio entre Cuba y México, la enseñanza de dicha técnica abrió en México la posibilidad de establecer criterios unificados en la formación de bailarines y conseguir logros que significan la entrada de algunos de ellos a foros internacionales.

Con calidad que va en aumento, una buena parte de los bailarines de danza clásica de México proviene de academias particulares donde se enseñan diferentes métodos de aprendizaje y entrenamiento: de ellos, la técnica inglesa es la que ha sido la más socorrida para capacitar a niñas y niños dentro de la danza clásica.

En la actualidad existen dos compañías profesionales de ballet en México: la Compañía Nacional de Danza, dirigida artísticamente por Carlos López, derivada del llamado Ballet Concierto dirigido por Felipe Segura y que es la más importante del país a nivel oficial, y el Ballet de Monterrey, dirigido por el célebre maestro Fernando Alonso, padre de la técnica cubana y del Ballet Nacional de Cuba.



Pilar Medina.
Foto: Christa Cowrie.

Con apoyo pocas veces visto dentro de los sectores oficiales para una manifestación artística, la CND es la compañía de danza estatal de mayor presupuesto. Al mismo tiempo la notoriedad de sus temporadas le han significado ser la compañía más exitosa en la promoción y difusión de este arte.

Con tropiezos en su organización y sometida a los cambios políticos de nuestro gobierno —una de las lacras que el país no ha superado—, la CND ha conseguido a pesar de sus no pocos problemas, abrir el camino para un nuevo perfil.

De repertorio tradicional y en ocasiones demasiado ortodoxo, la CND representa una buena parte de los ballets más reconocidos como *Giselle, Lago de los Cisnes, Coppelia* y *Sílfides,* entre otros. No obstante, han sido tímidas sus incursiones dentro de los nuevos conceptos que coreógrafos norteamericanos y europeos han establecido como su línea de trabajo.

Esto ha significado su acartonamiento en lo que se refiere a danza experimental: sin embargo, su esfuerzo para promover los ballets tradicionales justifica en mucho su existencia, sobre todo si consideramos que la tradición por el ballet se inicia apenas hasta hace siglo y medio en nuestro país.

Creado a partir de un patronato, el Ballet de Monterrey se ha convertido en la segunda compañía de ballet más fuerte del país y sus bailarines son serios competidores de los de la ciudad de México. Y aunque este fenómeno se reduce básicamente a las ciudades de México, Monterrey y Nuevo León, existen otros intentos aislados que, sin embargo, no alcanzan los niveles de profesionalismo de las dos compañías anteriormente citadas, a pesar de que cada día va en aumento el público asistente a las funciones de ballet.

Este fenómeno está relacionado con la educación artística. Las escuelas estatales para la enseñanza profesional de ballet están dirigidas de manera estricta a aquellos que presenten las condiciones óptimas para su ingreso. Así mismo cada vez es más difícil poder ingresar en las escuelas privadas de ballet. La crisis económica las ha convertido en inalcanzables para una buena parte de la población del país. El estudiar ballet no ha sido planteado como una actividad recreativa ni terapéutica en favor de la educación integral y la salud.

Aún faltan muchos esfuerzos para promover que la danza en México se convierta en actividad artística de proyección internacional. Sin embargo, en cada uno de sus géneros, existen valores culturales de gran importancia para la cultura del país. Sal y pan de la vida en México, la danza es sin duda alguna la actividad tradicional, popular y artística más importante de nuestro país.

Rosario Manzanos



Aciertos, tropiezos y tanteos de un imaginario

60 años del Fondo de Cultura Económica

1. La concepción

La concepción del Fondo de Cultura Económica proviene de una muy larga e indirecta reconsideración hecha por un pequeño grupo de amigos[1]. Es conocida la fecha: el 4 de septiembre de 1934 se firmó el acta constitutiva de la casa editorial, pero pocos saben que desde el temprano octubre de 1921 comenzó a germinar el deseo de crear una empresa cultural capaz de acoger y proyectar las ideas de las mejores inteligencias del mundo; una empresa entonces inexistente en México y en el mundo de habla española. La consideración proviene del Primer Congreso Internacional de Estudiantes[2], donde se establecieron las primeras bases de un movimiento que se quería político y cultural ligado a la naciente (y fracasada) I Internacional de Estudiantes, cuyas actividades se pretendían paralelas a las de las internacionales obreras. Simultáneamente al Congreso, en México se comenzaba a vivir una mística alimentada por José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública. Cosío Villegas la recuerda emotivo:

> Entonces sí que hubo un ambiente evangélico para enseñar a leer y escribir al prójimo; entonces sí se sentía, en el pecho y en el corazón de cada mexicano, que la acción educadora era tan apremiante y tan cristiana como saciar la sed o matar el hambre. Entonces comenzaron las primeras grandes pinturas murales, monumentos que aspiraban a fijar por siglos las angustias del país, sus problemas y sus esperanzas. Entonces se sentía fe en el libro, y en el libro de calidad perenne; y los libros se imprimieron a millares, y por millares se obsequiaron. Fundar una biblioteca en un pueblo pequeño y apartado parecía tener tanta significación como levantar una iglesia y poner en su cúpula brillantes mosaicos que anunciaran al caminante la proximidad de un hogar en donde descansar y recogerse. Entonces los festivales de música y danza populares no eran curiosidades para los ojos carnerunos del turista, sino para mexicanos, para nuestro propio estímulo y nuestro propio deleite. Entonces el teatro fue popular, de libre sátira política, pero, sobre todo, espejo de costumbres, de vicios, de virtudes y de aspiraciones.

[1] *Con objeto de evitar reiteraciones, eventualmente emplearé la abreviatura FCE para referirme a la editorial. La base informativa sobre la que me apoyo la refiero en mi libro* Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1995), *México: FCE, 1994, 412 pp. Aquí sólo se referirán notas aclaratorias.*

[2] *Lo presidió Daniel Cosío Villegas, quien sumaba 21 años de edad; se celebró en la ciudad de México, y asistieron 40 delegados hispanoamericanos, entre ellos Arnaldo Orfila, quien contaba escasos 25. Cf. Juan Carlos Portaneiro,* Estudiantes y política en América Latina, *México: Siglo XXI, 1987.*

Poco más tarde y con una fuerza tal que su repercusión se siguió percibiendo durante varias décadas, apareció un libro capital para los jóvenes hispanoamericanos: *El tema de nuestro tiempo* (1923) de José Ortega y Gasset. La influencia fue decisiva pues le proporcionó los elementos conceptuales como para, por ejemplo, identificarse con la noción de «generación» —entre otros conceptos que tomaron del autor como punto de partida, como referencia y guía para sus análisis y reflexiones—; Ortega hacía la distinción entre «la masa mayoritaria de los que insisten en la ideología establecida» y «una escasa minoría de corazones de vanguardia», así como entre secuencias generacionales, en las que se reconocían «épocas acumulativas» y «épocas eliminatorias y polémicas». Esto era, *«cada generación representa una cierta actitud vital»* que se distinguía «por recibir lo vivido por la antecedente» o por «dejar fluir su propia espontaneidad». Ortega sintetizaba la noción de futuro en una fórmula: «de lo que se empieza a pensar depende lo que mañana se vivirá en las plazuelas», la cual no se entendía cabalmente sin su referente: la contraposición entre el relativismo y el racionalismo, de donde saldría el «orden social definitivo».

> El futuro ideal constituido por el intelecto puro debe suplantar al pasado y al presente —escribe Ortega y Gasset—. Éste es el temperamento que lleva a las revoluciones. El racionalismo aplicado a la política es revolucionarismo y, viceversa, no es revolucionaria una época si no es racionalista. No se puede ser revolucionario sino en la medida en que se es incapaz de sentir la historia, de percibir en el pasado y en el presente la otra especie de razón, que no es pura, sino vital[3].

Si bien el lenguaje de Ortega permitió a los jóvenes encontrar el suyo propio para nombrar su realidad, también entre los pensadores hispanoamericanos encontraron palabras de aliento a una serie de ideas que más pronto que tarde tomaban cuerpo. Por ejemplo, el argentino Alfredo L. Palacios cifra en 1925 el espíritu de una generación y una época:

> Nuestra América, hasta hoy, ha vivido en Europa, teniéndola por guía. Su cultura la ha nutrido y orientado. Pero la última guerra ha hecho evidente lo que ya se adivinaba: que en el corazón de esa cultura iban los gérmenes de su propia disolución. Su ciencia estaba al servicio de las minorías dominantes y alimentaba las luchas del hombre contra el hombre. Ciencia sin espíritu, sin alma, ciega y fatal como las leyes naturales, instrumento inconsciente de la fuerza, que no escuchaba los lamentos del débil y el humilde; que da más a los que tienen, y remacha las cadenas del menesteroso; que desata en la especie los instintos primarios contra los más altos fines de la humanidad. Tal nos aparece hoy la cultura europea, que amenaza desencadenar una guerra interminable, capaz de hundir en el caos la civilización de Occidente.
>
> ¿Seguiremos nosotros, pueblos jóvenes, esa curva descendente? ¿Seremos tan insensatos que emprendamos, a sabiendas, un camino de disolución? ¿Nos dejaremos vencer por los apetitos y codicias materiales que han arrastrado a la destrucción a los pueblos europeos? ¿Imitaremos a Norte América que, como Fausto, ha vendido su alma a cambio de la riqueza y el poder, degenerando en la plutocracia?

[3] *En otra oportunidad y lugar desarrollé estas ideas y su repercusión sobre los jóvenes mexicanos.* Cf. *Víctor Díaz Arciniega,* Querella por la cultura «revolucionaria», *México: FCE, 1989.*



Volvamos la mirada a nosotros mismos. Reconozcamos que no nos sirven los caminos de Europa ni las viejas culturas. Estamos ante nuevas realidades. Emancipémonos del pasado y del ejemplo europeo, utilizando sus experiencias para evitar sus errores.

Otro ejemplo de las mismas fechas de 1925, se encuentra en el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien aporta el fundamental matiz de universalidad y humanismo a las ideas que sobre Hispanoamérica se tenían:

Si en nuestra América el espíritu ha triunfado sobre la barbarie interior, no cabe temer que lo rinda la barbarie de fuera. No nos deslumbre el poder ajeno: el poder es siempre efímero. Ensanchemos el campo espiritual: demos el alfabeto a todos los hombres; demos a cada uno los instrumentos mejores para trabajar en bien de todos; esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía.

¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor. El pueblo griego da al mundo occidental la inquietud del perfeccionamiento constante. (...) Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías (...).

Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu (...).

El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena (...). La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias del carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse con matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.

La amalgama de estas y otras ideas complementarias fueron las que otorgaron, por una parte, la cohesión conceptual sobre la que se cimentó y proyectó el virtual edificio cultural en que devino el Fondo de Cultura Económica, no obstante que en muy pocas ocasiones se indique algo sobre la conveniencia de propiamente crear una editorial o equivalente, pero resulta obvio que ellos admiraban las actividades de difusión de Ortega con su *Revista de Occidente* o la proyección intelectual internacional de Palacios, Ugarte, Henríquez Ureña, Vasconcelos y tantos más. De hecho, es en este punto donde Daniel Cosío Villegas, Eduardo Suárez, Gonzalo Robles y Jesús Silva Herzog —como los más destacados entre los fundadores, a pesar de que don Jesús se incorporó formalmente al grupo tres años más tarde— alcanzaron a percibir la imperiosa necesidad de esforzar desde México un concepto de cultura que los proyectara en el orbe hispanoparlante no como

individuos en lo particular, sino como representantes de una nación que deseaba «a la altura de su tiempo». Por otra parte, esa amalgama de ideas se convirtió en el adherente de un pequeño grupo de personas cuyos intereses culturales concurrieron en la editorial, al punto de integrar dentro de la empresa todo un *esprit de corps* fundamental.

2. La creación

La creación del Fondo de Cultura Económica tiene un origen inmediato y pragmático que, obviamente, muy pronto fue superado. Los antecedentes son conocidos. Entre 1928 y 1932, Jesús Silva Herzog era una de las cabezas del grupo de economistas reunidos en torno al Departamento de Bibliotecas y Archivos Económicos —dependiente de la secretaría de Hacienda—, donde surgió la *Revista Mexicana de Economía* y el Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas; poco después se crearía la sección de economía dentro de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional Autónoma de México. Con similar espíritu emprendedor, a mediados de 1933 Cosío y Villaseñor comenzaron a elaborar los planes para crear una revista de economía; años antes, ambos habían hecho o colaborado con publicaciones de esta naturaleza, pero consideraban indispensable contar con la suya propia apegada a las normas del rigor sajón, adquirido durante sus estudios en Estados Unidos y Londres, de donde provenía su modelo: *Economic Quarterly*. Así, en abril de 1934 apareció el primer número de *El Trimestre Económico,* cuya historia se sigue escribiendo hoy día.

Ante la necesidad inmediata de una naciente y creciente demanda estudiantil de textos económicos en español, Cosío consideró la conveniencia de ir más allá de una revista. Originalmente pensó en la posibilidad de la editorial española Espasa Calpe para ocuparla en la tarea, pero el propio Ortega y Gasset se encargó de frustrar la propuesta del mexicano —según cuenta Cosío en sus *Memorias*—. De regreso a México y con el apoyo de varios amigos, quienes cumplían tareas de dirección dentro de instituciones financieras y gubernamentales, don Daniel retomó su proyecto para echarlo a andar en México. Entre todos ellos encontraron los diferentes elementos que sirvieron para cristalizar formalmente la creación de la editorial. Cosío —una vez más con sus influencias sajonas mal traducidas— a partir del concepto *Trust Fund for Economic Learnig* propuso el nombre: Fondo de Cultura Económica; Manuel Gómez Morín sugirió la modalidad jurídica: crear la empresa bajo la norma de un fideicomiso; Gonzalo Robles allegó recursos del Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas y un pequeñísimo local para comenzar a trabajar; entre todos la



idea de una Junta de Gobierno para que se autoadministrara, y otros varios amigos aportaron el apoyo moral traducido en recursos económicos o reconocimiento institucional, como la Secretaría de Hacienda o el Banco de México.

Durante los primeros cinco años de operaciones propiamente editoriales del Fondo de Cultura Económica, se enfrentaron situaciones complicadas; no se logró cristalizar el deseo original que los fundadores habían acariciado. La condición económica era restringidísima y, por lo tanto, en forma inmediata lo más que se pudo hacer como editores, en sentido estricto, fue continuar con la publicación de *El Trimestre Económico,* con la que Cosío y Villaseñor —sus directores— se fueron adentrando en los aspectos técnicos de la producción editorial y de su comercialización, aparte de cuidar todo lo relacionado con el contenido. Hasta enero de 1938, el número 16 de *El Trimestre* —del que se ocupó enteramente Cosío—, la revista venía mostrando tropiezos que se enlistan por ser representativos: tenía sólo 29 suscriptores, 14 en canje y 24 obsequios; muy pocos anunciantes que, para colmo, tardaban mucho en pagar; costos altos en producción, impresión y papel; y competencia ante otras revistas especializadas que reducían sensiblemente el mercado. Era conveniente modificar *El Trimestre* con más pliegos, mayor extensión y profundidad de las colaboraciones y amplitud en las reseñas.

En medio de circunstancias similares, entre septiembre de 1934 y principios de 1937, la editorial fue tomando forma conforme avanzaban las tareas, siempre sujetas a la estrechez económica. Por ejemplo, el primer libro que se hizo, *El dólar plata* (1935) de William P. Shea, se eligió no sólo por su contenido (abordaba el candente tema del papel moneda), sino también por varias razones: era un volumen pequeño sin demasiados términos técnicos, cosa que agradó mucho a Salvador Novo, su traductor. La producción se hizo en la casa; Cosío se improvisó como editor, su esposa Emma como correctora y en los Talleres Gráficos de la Nación se hicieron cargo de la producción e impresión. Algo similar ocurrió con el segundo libro, el *Karl Marx* (1935) de Harold Laski, traducido por Antonio Castro Leal.

A partir del nombramiento de Cosío Villegas como director en 1937, en el FCE comenzó a haber orden; la Junta se guiaba por un protocolo —de algún modo hay que designar sus normas— elaborado por Cosío. Así, abolida la desorganización de los primeros veinte meses, el director llevaba la voz cantante ante la Junta; solicitaba a sus miembros propuestas y dictámenes de libros, traducciones, traductores, prólogos y prologuistas; sometía a su consideración los planes editoriales del año venidero: obras, autores y temas, y la propuesta específica de libros, como los poemas *El*

payaso de las bofetadas y *El pescador de caña* (1938) de León Felipe, o el par de conferencias de Aníbal Ponce, *Dos hombres: Marx y Fourier* (1938), prologadas por Silva Herzog; proponía la compra de, por ejemplo, tipos, papel, derechos de autor y el establecimiento de, también como ejemplo, convenios para la venta de libros y revistas, distribución nacional e internacional; sugería planes de actividad cultural y promocional, como el establecimiento de un ciclo de conferencias para divulgar conocimientos y tratar de captar originales susceptibles de publicación; exponía los resultados de una encuesta entre 10 especialistas a los que se les preguntaba sobre qué obra de Marx y sobre su filosofía sería conveniente publicar[4].

Asimismo, Cosío puso en orden el almacén —se hizo un inventario— y la producción —se establecieron cuotas fijas en los costos de traducción, revisión, corrección, edición—. A esto se debe sumar su cuidadoso cumplimiento de los horarios de trabajo y de los calendarios de producción; para 1938 se propuso la meta de producir un libro al mes, aunque tropezó con que el traductor, o el prologuista, o el impresor, o todos juntos se retrasaban. Hacia abril de 1938 esto se agudizó más, debido a que Rafael Quintero vendió la Imprenta Mundial —donde se imprimían los libros del FCE— a sus trabajadores, los cuales se organizaron en algo así como una cooperativa. El caos no se hizo esperar: las pasiones suscitadas por la Guerra Civil en España se expresaban en prolongadas, aguerridas y bizantinas discusiones. La Imprenta Mundial pronto comenzó a venir a menos.

El núcleo y centro rector de todas estas actividades serían los propósitos culturales y de difusión de la ciencia económica, lo que se traslapaba con aspectos sociales, políticos e históricos que no se dejaban de considerar. Así lo demostraba el plan editorial para 1938, cuyos propósitos se concebían ensanchados. Por ejemplo, con motivo de la publicación de las conferencias de Aníbal Ponce, surgió de la Junta la propuesta de crear una serie editorial dedicada a biografías de sociólogos; también hubo ofrecimientos, como el de Silva Herzog, para coordinar un libro colectivo sobre la situación económica mexicana de los últimos 10 años, que cristalizaría en su *Historia del pensamiento económico-social* (1939). De esta manera, el proyecto original centrado en obras de economía adquiría un nuevo perfil y se orientaba hacia horizontes más amplios.

3. La conformación

La conformación del perfil del Fondo de Cultura Económica como empresa editorial comenzó cuando, debido a las circunstancias que Daniel Cosío Villegas supo prever con clarividencia y encauzar con imaginación

[4] *Coincidieron en* La ideología alemana, *que no pudo aceptarse por su extensión y porque en esos meses aparecieron tres ediciones en otros tantos países.*



—y cierto mando, cabe acotar—, concurrieron varios elementos: 1) La Guerra Civil obligó un exilio español que benefició grandemente a México; 2) El FCE y La Casa de España —poco después Colegio de México— acogieron en su seno a un considerable y selecto número de las mejores inteligencias españolas, que pronto recuperaron la dinámica de sus actividades; 3) La editorial y el centro de investigación y docencia fueron el crisol donde se fundieron y amalgamaron la sensibilidad, inteligencia y creatividad de los españoles y los mexicanos, cuyos frutos rápidamente cristalizaron en obras del espíritu y el saber; 4) El FCE encauzó hacia varios afluentes tan nutrida amalgama: junto a su colección editorial de economía creó otras nuevas: Filosofía, Historia, Sociología, Política y Derecho y, conforme pasaron los años cuarenta, se crearon Biblioteca Americana, Tierra Firme y Breviarios; 5) Ante el notable crecimiento en la producción editorial, el FCE abandonó el pequeñísimo local que arrendaba y se instaló en una vieja casona, suficiente como para albergar las oficinas administrativas, el recién creado y fundamental Departamento Técnico —con todo lo que este conllevaba de trabajadores y colaboradores externos: editores, correctores y traductores—, y la flamante Gráfica Panamericana —empresa de impresión casi subsidiaria. Consecuentemente, la casa editorial pasó a ocupar un lugar destacado dentro del ámbito mexicano e hispanoamericano, pues la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas, y la lentísima dinámica económica de los países hispanoamericanos, dejaron el mercado librero abandonado.

La identidad del Fondo de Cultura Económica como editorial adquirió su base y proyección más sólidas durante los años en que Daniel Cosío Villegas fue director (1937-1948); en ese período se dibujaron dos horizontes: el primero ampliaba la perspectiva cultural del FCE hacia una dimensión ecuménica, con una actitud humanística y con un afán continental perfectamente definido; el segundo consolidaba la editorial con criterios de empresa rentable y no como institución dependiente de subsidios directos. Entre ambos se tejía una compacta red de cualidades estrechamente vinculadas a su tiempo, en la que cada uno de sus hilos estaba atado con los demás (de aquí la imposibilidad de mostrarlos de manera individual, a riesgo de caer en descripciones esquemáticas como las precedentes). De hecho, lo esencialmente distintivo de una empresa editorial como el Fondo de Cultura Económica radica en que dichos hilos han sido desde siempre políticos, sociales, pedagógicos, económicos, históricos y morales. En suma, es una urdimbre cultural, en el sentido lato del término. Una urdimbre de esa naturaleza, consistencia y extensión, conduce la historia de la editorial hacia una dimensión en el tiempo que necesariamente rebasa los períodos de las diferentes administraciones y,

sobre todo, que la une a los actores y productos del quehacer cultural mexicano e hispanoamericano.

En este contexto no fue circunstancial la publicación del libro *Hacia un nuevo humanismo* (1940) de Samuel Ramos, en el cual se formulaba una serie de ideas que subyacían en la concepción y conducta de la editorial. Ramos hacía no sólo una síntesis del pensamiento filosófico del primer tercio de nuestro siglo sino, sobre todo, la formulación de un punto excepcionalmente importante, central, en el que se afirmaba que «no puede desconocer la ontología de la existencia humana el hecho de que el hombre es un 'animal político', un ser que vive en la sociedad», y en el que se reconocía, «aludiendo a otra realidad importante de la existencia humana», que «el hombre es un ser moral, es decir, un ser que se encuentra ante exigencias y deberes de un carácter ideal. La conciencia humana no es sólo conciencia de ser, sino también de 'deber ser', que es como puente que lleva al hombre del mundo de la realidad al mundo de los valores». Por esto la obra de Ramos se insertaba en la antropología filosófica, y aun en la ontología de la existencia humana.

Es decir, en el «nuevo humanismo» propuesto por Ramos, su «dirección es de abajo hacia arriba», porque tienen que alcanzar de nuevo su sitio los valores humanos que la reacción materialista había hecho bajar de él, para «la síntesis de los impulsos enemigos» en el hombre y «el restablecimiento de la armonía, primero en su ser individual y luego en su existencia histórica». Y la convicción más profunda que animaba la propuesta de este nuevo humanismo y la pugna por él, era la idea a la cual va vinculada la subsistencia o el suicidio de la filosofía: la «del poder de la razón, de las ideas, del espíritu; la convicción de su propio poder».

Ese «nuevo humanismo» concordaba con otras circunstancias igualmente delimitadas por la Segunda Guerra Mundial: la función del «intelectual» en la sociedad —como ilustran *Responsabilidad de la inteligencia* (1943) de Medina Echavarría y *El papel social del intelectual* (1944) de Znaniecki— y la conducción del Estado contemporáneo, el valor de las ideologías, el manejo de las economías y finanzas nacionales, y la función de los mercados internacionales, entre otros temas convergentes. Más aún, el «nuevo humanismo» formaba parte de un espíritu generacional, cuyos antecedentes directos estaban en los *Nuevos discursos a la Nación* de Antonio Caso —tan cercano a Cosío como a Ramos—, que se manifestaba no sólo en el FCE, sino en otros medios intelectuales, como ilustran la serie de discusiones y conferencias que sobre la Segunda Guerra Mundial se dieron en El Colegio de México —recogidas en los volúmenes denominados *Jornadas*— o las reflexiones que en *Cuadernos Americanos* (fundada en 1942 por Jesús Silva Herzog, miembro de la Junta de Gobierno del FCE—) se publicaban



sobre la función del intelectual hispanoamericano y el lugar de nuestro continente en el mundo, de ese mundo que se acomodaba en un «nuevo orden internacional».

Para decirlo en forma breve, el carácter humanístico y ecuménico de las obras publicadas por el FCE trazaba la parte política de su perfil editorial; se asumía una posición frontal, sin llegar a ser propiamente beligerante ni proselitista de partidismo o bandería política, ante los hechos que se vivían —como ilustra la colección Tierra Firme— y, en forma simultánea, se apelaba a la tradición mediante obras de suyo clásicas —como ejemplifica la Biblioteca Americana. Consecuentemente, este carácter cristalizaba en obras de incidencia cultural orientadas hacia la formación intelectual y técnica de la sociedad —aunque, a decir verdad, no de la sociedad en general, sino de los futuros pequeños grupos que encabezarían la conducción social—.

Esta visión ecuménica no estaría del todo delineada si no se refiere el ámbito hispanoamericano, pues como ya se indicó, desde la creación de la editorial ha sido uno de sus ejes. En los años cuarenta, Cosío Villegas indicó:

> La falta de una acción político-gubernamental que encauce, vigorice y acelere la unión entre los pueblos hispanoamericanos sólo se remediará si puede despertarse en ellos una corriente de opinión pública que haga del logro de esa unión un objetivo indudable, necesario, permanente, de todos los gobiernos. Y en esta tarea, el intelectual puede tener un papel decisivo, y ciertamente la mayor de las responsabilidades: es profesor, periodista, a veces consejero o representante de los gobiernos, y, por sobre todas las cosas, es quien discurre y convence (...).

Desde principios de los años cuarenta y junto con *Cuadernos Americanos* —más expedita, versátil y beligerante en los menesteres de la penetración cultural—, el Fondo de Cultura Económica buscó el vínculo hispanoamericano a través del ejercicio intelectual. Como señala Cosío, el intelecto era indispensable para rescatar y fortalecer los cimientos y dar cuerpo al edificio de la cultura construido con una lengua común, y para superar los obstáculos aduanales, las reticencias gubernamentales y las limitaciones económicas de cada una de las naciones del continente. Más aún, mediante el vínculo intelectual se tendría acceso a una dimensión temporal y espacial tan distinta como necesaria para enfrentar a dos enemigos comunes a toda Hispanoamérica: el imperialismo de los Estados Unidos y el derrumbe europeo consecuente a la Segunda Guerra Mundial.

La consecución de la meta se realizó por el rescate de la tradición común a través de las obras por publicar en la Biblioteca Americana y por la construcción de una reflexión analítica sobre los problemas contemporáneos de las naciones o regiones del continente publicables en Tierra

Firme. La Biblioteca Americana, concebida en el Fondo de Cultura Económica y diseñada por Pedro Henríquez Ureña, pretendía reunir en un solo acervo a los «clásicos americanos de todos los tiempos, de todos los países, de todos los géneros y a los libros sobre nuestra América de autores extranjeros». El plan resultaba ambicioso, pero era la única manera de convocar sensibilidades e inteligencia dispersas en el continente con el fin de rescatar a los clásicos de cada uno y difundirlos entre todos.

Si el vínculo intelectual que se esperaba mediante las dos colecciones se frustró (los cuarentas no fueron propicios para este tipo de autorreconocimiento y de redescubrimiento), no ocurrió lo mismo con la circulación comercial del resto del catálogo. Según varios testimonios y documentos, los libros de economía, sociología, historia, derecho y política publicados por el FCE contaban con un mercado rentable en la sucursal de Buenos Aires, desde donde se redistribuían hacia otras plazas de la región. Su catálogo dedicado a las ciencias sociales no tenía competencia significativa; sus autores, esencialmente europeos y estadounidenses, contaban con prestigio; y los temas, clásicos y de actualidad, eran lo suficientemente atractivos para estimular en los lectores su acercamiento a la editorial. En efecto, los resultados obtenidos a través de la comercialización fueron favorables para la editorial y los lectores. Para el FCE, porque incrementó su mercado, proyectó a nivel continental una imagen cultural de México distinta a la que promovían medios como el cine, y consolidó el lazo —delgado y frágil, es cierto— entre un reducido y talentoso grupo de intelectuales preocupados por hacer una labor cultural conjunta. Para los lectores, porque tuvieron acceso a una serie de obras y autores que entonces no se publicaban en ninguna otra parte y, sobre todo —y esto se deberá subrayar—, porque tuvieron acceso a una noción de cultura universal en la que se formulaban problemas que atañen al hombre, independientemente de su historia y geografía. En otros términos, el Fondo de Cultura Económica rompió las barreras invisibles de las naciones, puso a prueba los prestigios municipales al confrontarlos con la dimensión continental y socavó la vigencia de los nacionalismos endogámicos.

En función de la historia del Fondo de Cultura Económica y sin perder de vista el escenario referido, a lo largo de los años cincuenta la editorial encontró un correlato afín en el suplemento cultural periodístico dirigido por Fernando Benítez y, sobre todo, en la *Revista de la Universidad de México*, entonces dirigida por Jaime García Terrés, como los dos órganos de difusión cultural mexicanos más sobresalientes de entonces. Entre ambos medios se llegó a integrar una numerosa lista de colaboradores procedentes de todas las latitudes del orbe, ocupada en una amplia variedad de temas. Pero lo cuantitativo viene a ser un asunto menor ante lo



cualitativo; Benítez y García Terrés encabezaron una visión y conducta hacia el *ser cultural* fundamental: se comenzó a valorar como el sostén más sólido y el hilo conductor más flexible que podía y debía tener una sociedad, más si ésta pretendía ser civil y contemporánea a su propia hora y estar hermanada con el pensamiento de Occidente. Desde el suplemento periodístico y la *Revista de la Universidad* se propuso una valoración crítica —en el sentido de criterio— de México y el mundo, en sus aspectos sociales, políticos, científicos, artísticos y —para usar el concepto englobador— culturales, con lo que al concepto se le comenzó a despojar de la extendida y todavía entonces penosa distinción ornamental.

Junto a esto hay otra circunstancia que no se puede pasar por alto, sobre todo porque no se reduce a una simple coincidencia, sino a una cualidad de la hora mundial: hacia 1948 la resaca de la posguerra en Europa y los Estados Unidos no sólo llegaba a las costas hispanoamericanas, sino que entre las élites ilustradas pronto se incorporó y asimiló a la dinámica natural de nuestros países, más cuando para entonces muchos de ellos padecían regímenes militares que impedían el libre desarrollo de la inteligencia, la sensibilidad y la creatividad. Un ejemplo fue la presencia del ex presidente de Venezuela, el novelista Rómulo Gallegos, quien con otros venezolanos (a los que se sumaron algunos peruanos) durante su exilio en México estuvieron muy cerca del FCE. Los frecuentes y amistosos encuentros entre Orfila, los miembros de la Junta, el ex presidente venezolano y sus colaboradores y algunos amigos más fructificaron en el intercambio de opiniones y mejor conocimiento de los problemas del continente.

Se podría decir que el FCE, de 1950 en adelante, impulsó una dimensión ecuménica para la creación literaria y la reflexión crítica mexicanas. Sin visiones estrechas ni rígidas, con igual entusiasmo, dio cabida en *Letras Mexicanas* a Juan José Arreola, Juan Rulfo y Francisco Rojas González y en *Vida y Pensamiento de México* a Fernando Benítez y Mauricio Magdaleno. Lo que se buscaba era el fortalecimiento de una visión de la realidad mexicana nueva y, al mismo tiempo, continuadora de la tradición propia. Simultáneamente, la editorial estimulaba el rescate y difusión de un pasado inmediato donde los mexicanos se podrían reconocer y autovalorar, como ilustra el arranque del complejo proyecto editorial de las *Obras completas* de Alfonso Reyes y las compilaciones y estudios de Isidro Fabela y Manuel González Ramírez. En otros términos, el FCE fomentaba una creación y reflexión críticas en el sentido de renovadoras de la tradición dentro de una dimensión universal.

Esto ocurre durante los años que Arnaldo Orfila ocupa la dirección del FCE (desde agosto de 1948 —como interino—, en 1952 —en forma definitiva— hasta noviembre de 1965). También concurre con un México que

comenzaba una fuerte transformación encaminada a la creación y fortalecimiento de la infraestructura industrial y la superestructura cultural. Sí, es cierto, estos esquemáticos conceptos provienen de la literatura marxista, que entonces y durante muchos años más fueron moneda corriente: el FCE fue la editorial que comenzó a hacer circular profusamente esos y otros muchos conceptos de la literatura económica: Marshall, Smith, Keynes y tantos más.

Los años que corren entre septiembre de 1954, año en que se inaugura el edificio de la Casa Matriz, y en noviembre de 1965, año en que se dicta desde las altas esferas del poder gubernamental la destitución del director Orfila, son particularmente ricos y complejos en cuanto a mostrar todo el proceso de modernización de la editorial regido por un esquema de producción, promoción y distribución correspondiente a las normas de competencia mercantil y sujeto al proyecto cultural original, pero razones de espacio obligan a una sucinta descripción:

1) Durante estos años se reajustan las colecciones editoriales existentes y se crean nuevas: Letras Mexicanas, Vida y Pensamiento de México, Psicología y Psicoanálisis, Antropología y Colección Popular; se establecen contratos de coedición con instituciones educativas, de investigación e, incluso, con gobiernos extranjeros a través de sus respectivas embajadas, y se recupera el órgano de difusión institucional *Noticiario Bibliográfico* (1948-1954, segunda época), que pronto se transforma en *La Gaceta* (1954-1965, primera época). Estas innovaciones fueron resultado natural de las necesidades de una sociedad emergente tanto como de la cristalización de un proyecto cultural cuyos horizontes ecuménicos así lo exigían.

2) El novelista español exiliado Manuel Andújar creó y puso en marcha —en 1954— el Departamento de Promoción y Publicidad, cuyas tareas iban más allá de lo que el concepto encierra; de hecho, los principios políticos de Orfila y Andújar confluyeron en una serie de convicciones culturales que el novelista buscaba hacer concurrir en una «reconversión de mentalidades» (Andújar) o, con una explicación de Orfila menos técnica:

> No queremos conquistar lectores a costa de una vulgarización de la cultura. Es muy fácil distribuir y vender millares de libros con crónicas policiacas, con literatura insignificante y vulgar. Queremos realizar a la vez una obra cultural, y que llegue al mayor número de personas.

Esto último tenía en Andújar el rasgo inusual, al tiempo de mostrar la meta buscada, de promover una empresa cultural a través de una casa editorial. En otras palabras, el jefe del Departamento de Promoción y Ventas impartía cursos de capacitación a los vendedores; buscaba convencerlos —con miras a «crearles» la «convicción»— de que el FCE era una



empresa «distinta y nueva», porque no perseguía fines lucrativos o beneficios materiales, sino que —y lo subrayaba— desempeñaba un servicio cultural de interés colectivo; y explicaba machacona y enfáticamente que la obra del FCE consistía en cumplir con una tarea de cultura auténtica, de valoración, información y formación intelectuales encaminadas a proporcionar una visión humanística profunda y moderna. Por tanto, según esta pretensión, los vendedores se convertían en colaboradores de una cruzada hispanoamericana de difusión y elevación cultural.

3) Se buscó una «sensibilización» gremial entre los editores hispanoamericanos mediante reuniones continentales en las que se expusieran los problemas comunes: a) dificultades para la distribución: censura gubernamental real o tácita; b) dificultades para la cobranza: control de cambios gubernamental o morosidad privada intencionada; c) violación de derechos: «piratería» editorial; d) obstáculos para la comercialización: los libreros no querían arriesgarse con las novedades, o buscaban condiciones de utilidad desleales, o bloqueaban el desarrollo de editoriales, o todo junto; e) dificultades para la transportación: aumento en los costos, tardanza y maltrato. Sobre todos estos temas quedaban dos más: la relación entre editoriales considerada como competencia de mercado y no como ensanche y creación de posibles lectores, y la distancia física tomada como justificación del aislamiento, temas que hasta fecha reciente se han seguido escuchando como letanía.

4) Se buscaba promover las obras hispanoamericanas cuyos derechos estaban en poder de la editorial y eran susceptibles de venta. De esta manera, el FCE fue la primera empresa hispanoamericana que ofreció al mercado editorial internacional (europeo y estadounidense en particular) las obras de sus autores. Con esto se adelantaba a la explosión comercial de mediados de los sesentas, el «*boom* latinoamericano», y lograba hincar la cuña de la literatura mexicana entre los lectores europeos y estadounidenses, ya no como obras y autores aislados, sino como expresión de suyo amplia, variada, con cohesión y calidad universales.

5) A través de los autores y la comunidad intelectual hispanoamericana, se buscaba mantener una relación de recíproca colaboración entre el FCE y las diferentes instituciones de educación superior, con los colaboradores de revistas, periódicos y otros órganos de difusión, y con instituciones hermanas, pues al Fondo se le reconocía un lugar de vanguardia, tanto que su beligerancia se tomaba como un indicador. Sin embargo, en las relaciones internacionales, para 1962 el FCE comenzaba a enfrentar el complejo y competido mercado de derechos. Más y peor aún, las tareas intelectuales y culturales implícitas en las actividades editoriales, pasaban a planos secundarios. Orfila lo refirió con cierto dejo de malestar ante el Congreso de

Editores efectuado en Barcelona —y en el que se evidenció la nueva dinámica comercial—: «(...) estuvo ausente el propósito de considerar aspectos intelectuales de la labor editorial; la preocupación se centró particularmente en la atención de los aspectos técnicos y comerciales de la industria». Carlos Barral recordó el Congreso e hizo la descripción de unos colegas que muy pronto harían acto de presencia en el medio editorial continental. En la reunión —escribió en sus memorias— destacaron los «editores españoles acuñados en la autarquía y avocados principalmente a la prosperidad a toda costa y a la colonización librera de las Américas». Pocos meses después irrumpió el *boom* de la literatura hispanoamericana.

4. La restructuración

La restructuración general de la editorial provino de una decisión gubernamental: contar con la dirección del Fondo de Cultura Económica. Desde 1962 la decisión adquiría cuerpo en, por ejemplo, la modificación de los estatutos del contrato de fideicomiso que regía a la editorial; el cambio fue tan sensible que Jesús Silva Herzog renunció a la Junta de Gobierno como un acto de protesta[5]. No obstante la advertencia, el FCE prosiguió su discreta tarea crítica, en el sentido de formación de criterio; su simpatía por los movimientos revolucionarios y de liberación se manifestaba en algunas de las obras incorporadas a la serie Tiempo Presente dentro de la Colección Popular: Wright Mills *(Escucha, yanqui)*, Nkrumah *(Kwame Nkrumah: un líder, un pueblo)*, Sithole *(El reto de África)*, Fanon *(Los condenados de la tierra)*, Harrington *(La cultura de la pobreza en los Estados Unidos)*, Gorz *(Historia y enajenación)*, Myrdal *(El reto a la sociedad opulenta)*, Riesman *(Abundancia ¿para qué?)* y Snow *(La China contemporánea)*, publicados entre 1960 y 1965.

Con el pretexto de la publicación en 1965 de *Los hijos de Sánchez* de Lewis se orquestó una polémica periodística enderezada contra el FCE y su director. Uno de los desenlaces consistió en la destitución de Arnaldo Orfila y el nombramiento de Salvador Azuela como director de la editorial. Otros dos más fueron: por una parte, la creación de Siglo XXI Editores con el propio Orfila al frente de ella y con el apoyo de un nutrido grupo de intelectuales —muchos de ellos cercanos colaboradores del FCE— y, por la otra, la obligada asunción de posiciones, tal como lo ilustra Rosario Castellanos:

> En esa polémica (la periodística suscitada por *Los hijos de Sánchez* de Lewis) quedaron bien deslindados los dos campos en los que el intelectual puede situarse y actuar: el del nacionalismo que teme a la verdad y se ampara en la ilusión, el de una intransigencia que

[5] *«En vista de que estoy completamente inconforme con el acuerdo, inexplicable desde muchos puntos de vista, dictado por la Secretaría de Hacienda para modificar el contrato de Fideicomiso constituido por el Fondo de Cultura Económica en el Banco de México; y además porque tal acuerdo lesiona mi dignidad de hombre limpio, presento mi renuncia irrevocable como miembro de la Junta de Gobierno de la Institución mencionada, a la cual serví con lealtad y profundo interés desinteresado durante algo más de 27 años». El cambio que reprobaba Silva Herzog consistía en el ingreso a la Junta de dos nuevos miembros; los secretarios de Hacienda y de Educación, ambos con igual derecho de voz y voto que los restantes miembros. En el capítulo correspondiente de sus memorias,* Mis últimas andanzas, *explicó y sugirió que el cambio se hacía para contrarrestar la beligerancia intelectual con que la editorial había venido actuando, como ilustra* Escucha yanqui *(1961) del estadounidense Wright Mill, que disgustó a la embajada norteamericana.*



no admite ninguna voz que disuene de la suya ni otras opiniones sino las que ella misma enarbola y sanciona, el de la persecución al pensamiento cuando no coincide con el prejuicio, el de la represalia y el uso de la violencia contra la palabra y el campo contrario de quienes afirmando nuestra convicción de que el amor a la patria no ha de ser venda que nos ciegue sino lucidez que nos mantenga vigilantes: de que la tolerancia es una de las más grandes conquistas de la Humanidad y que los puntos de vista diferentes, y aún contradictorios, pueden ayudar a integrar una visión más completa de las cosas. Pero esencialmente, sostuvimos el derecho inalienable del hombre de estudio para investigar, para emplear sus métodos peculiares y para divulgar sus conclusiones sin que fuera lícito rebatirlas más que con argumentos. Por medio de esta declaración de principios continuamos la línea que ya trazaron nuestros antepasados, los liberales del siglo XIX a los que no hay que traicionar sino que seguir.

Dentro de la polarización de cualidades intelectuales ocurrió el cambio de director general. Se insiste en la caracterización y se evoca el ambiente de tensión porque, sin duda alguna, permite observar a aquellos años de radicalizaciones, intransigencias, precipitaciones y, por lo mismo, años en los que resultaba casi imposible la ponderación matizada. Rosario Castellanos tenía razón en lo que decía. Sin embargo, en sentido opuesto, también Luis Garrido, ex rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, tenía razón cuando hizo al Fondo un reclamo que, en buena medida, compendiaba el común de los argumentos que entonces se escuchaban en contra de la editorial:

El cambio en la dirección del Fondo puede dar como resultado superar sus logros, ya que todo es susceptible de mejoría, y a la prestigiada institución se le han señalado algunos errores. En el campo económico su predilección por los profesores ingleses; en lo político y social su afán de suministrar las ideas de los autores socialistas; sobre la historia económica de México, no aportan una bibliografía completa, y tratándose de nuestra literatura prohijar obras de éxito mercantil, a pesar de su discutida calidad artística, y en menor escala libros de verdadero mérito. También se ha dicho que había inclinación por determinados valores, postergándose a otros escritores representativos de nuestra patria.

A Garrido sólo le faltó referir un aspecto que, con vergüenza, ahora se recuerda: cierta parte, la más retrógrada del nacionalismo, dejó al descubierto sus gestos de chovinismo y xenofobia. No era la primera vez que la editorial lo resentía sobre sí misma, pues durante los primeros años de los cuarenta los trabajadores, colaboradores y amigos de la editorial de origen español, aunque ya avencidados en México, sufrieron los embates de esa intransigencia. Sin embargo, en noviembre de 1965 ese rasgo particular subyacía, como agazapado y al acecho, ante la transformación y modernización cultural que se vivía en México, y que muchas personas y grupos se negaban a aceptar.

Dentro del FCE la repercusión del cambio de dirección fue notabilísima. Abrevio. El progresivo y paulatino recambio generacional que se realizaba

dentro de la editorial (tanto en los cuadros técnicos como en los intelectuales) se truncó en forma súbita: en cuestión de semanas hubo una desbandada de autores y colaboradores externos, con lo que la editorial perdió el sostén de su proyección intelectual. Hay un ejemplo bastante notorio: en escasos cuatro años *La Gaceta* derivó en una segunda y tercera época que, lastimosamente, mostraba la total carencia de un proyecto cultural; algo similar se podría indicar para las colecciones, que con más tropiezos que aciertos se mantuvieron activas[6]. En sentido inverso, justo es subrayarlo, algunos trabajadores de los cuadros técnicos y administrativos permanecieron dentro de la empresa; ellos fueron quienes lograron sostener la continuidad de 30 años y quienes formaron a los nuevos cuadros incorporados como parte del forzado recambio generacional, que mostraba más una subordinación acrítica a las directrices gubernamentales[7], que una voluntad de imaginación y creatividad editorial.

El aspecto sobre el que sí afectó severamente el cambio de director fue la proyección internacional. Para 1965, el Fondo de Cultura Económica estaba identificado como la editorial en lengua española más importante y, por tanto, era común colocarla junto a las empresas italianas, alemanas, inglesas, francesas y estadounidenses más sólidas; sus directores eran considerados *clercs de l'édition* y, consecuentemente, eran los hacedores de un estilo, un código de conducta y de un mercado. En aquel entonces, todo estaba listo para la irrupción de una nueva noción de mercado editorial internacional a través del libro de bolsillo, las ventas masivas y el comercio de derechos de autor. Más aún, Hispanoamérica estaba en los primeros sitios de la lista de los intereses intelectuales de Europa y los Estados Unidos. En otras palabras, se estaba gestando el *boom* de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, su repercusión sobre el FCE fue tangencial: Rulfo, Paz, Fuentes, Castellanos y algunos pocos más fueron atendidos por la crítica internacional, pero no con el espacio e intensidad con que Orfila lo había venido preparando, ni debido al apoyo expreso y decidido de la editorial, sino a la auténtica calidad intrínseca de las obras y autores.

La recuperación de la crisis de confianza exigió de una enorme serie de cambios dentro de la editorial, todos ellos concordantes con los cambios del gobierno federal presidido por Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Durante este sexenio administrativo, el Fondo contó con tres directores: Antonio Carrillo Flores, Francisco Javier Alejo y Guillermo Ramírez, ninguno ligado a los medios intelectuales ni a los editoriales, e incorporó para su conducción editorial a Jaime García Terrés, quien por más de 20 años se había distinguido por encabezar las actividades de difusión cultural y editoriales de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, y para su conducción técnica a Alí

[6] *Las estadísticas indican que durante la administración de Azuela se mantuvo un promedio similar al de Orfila, sin embargo ese número proviene del fácil recurso de las reimpresiones y tirajes. No obstante el asunto no es cuantitativo, sino cualitativo, y esto se observa en un detalle: Azuela ideó las colecciones Problemas de la Juventud, Creación Poética y Presencia de México, cuya vigencia fue en extremo reducida debido a su inconsistencia; los escasos títulos rescatables se incorporaron a otras colecciones.*

[7] *Desde el punto de vista de la historia cultural y de las ideas, el gobierno de Díaz Ordaz se distinguió por su obcecado antiintelectualismo, como muestra su intransigencia en la citada polémica periodística contra el FCE, su cerrazón ante los conflictos en la UNAM en 1966 que concluyeron con la forzada renuncia del rector Ignacio Chávez y, sobre todo, su injustificada violencia ante los acontecimientos de 1968 —hecho que, según Alejandro Gómez Arias, fue suficiente como para manchar de sangre todo su gobierno—.*



Chumacero, con larga presencia dentro del FCE y sólido prestigio en el ámbito intelectual.

La reconciliación en todos los ámbitos de la editorial fue el primero, complejo, delicado paso que emprendieron Carrillo Flores y Alejo, pues durante la administración precedente el FCE sufrió un drástico deterioro en: 1) el desinterés hacia la comunidad intelectual nacional e hispanoamericana fue tan evidente que los autores, colaboradores (correctores, editores, traductores y lectores) y comentaristas bibliográficos en los medios impresos se distanciaron; 2) las relaciones humanas y profesionales dentro de la editorial estaban teñidas de incómodas suspicacias, y 3) el comportamiento financiero y contable había lastimado a algunos de sus proveedores de servicios y materias primas.

Se buscó la reconciliación mediante: 1) de manera directa y selectiva, los directores se acercaron a los más altos representantes de los diferentes grupos culturales e instituciones académicas y se les solicitaron consejos para la editorial; 2) se revivió y dignificó con una Nueva Época a *La Gaceta* y con ella se emprendió una vinculación dinámica: solicitó colaboraciones, publicó adelantos de libros, reseñó novedades y, sobre todo, otorgó un lugar distintivo a la inteligencia y a la creación; 3) ligado más estrechamente a *La Gaceta* y a la subdirección editorial —ambas encabezadas por García Terrés—, se hizo todo lo posible por reconstituir un *esprit de corps* en el ámbito intelectual que había identificado y dado cohesión interna al FCE; 4) se vitalizaron las colecciones editoriales tradicionales por medio de obras y autores de mayor empuje, consistencia y penetración, además de rediseñar (mediante el reacomodo de obras de unas colecciones en otras) un amplio programa de reimpresiones, y 5) se emprendió una enérgica y extensa tarea internacional para promover a los libros y autores del Fondo.

Sin embargo, para alcanzar los aciertos referidos se incurrió en una larga y costosa serie de desaciertos: 1) la enorme afluencia de recursos materiales con que el gobierno federal dotó al FCE conllevó la realización de múltiples actividades de comercialización, difusión y extensión que, más pronto que tarde, convirtieron a la editorial en el centro de «un sistema corporativo» costoso e inoperante[8]; 2) subordinada al gobierno, la editorial realizó funciones de penetración política en Hispanoamérica y España, al punto que contra la carencia de relaciones diplomáticas con la España franquista, el FCE se convirtió en una sutil punta de lanza, y tras el distanciamiento con el Chile de Pinochet, la sucursal derivó en una incómoda presencia, y 3) concordante con la política «tercermundista», el FCE acogió en su seno a un nutrido contigente de exiliados suramericanos —chilenos y argentinos en particular—, al punto que multiplicó por cinco

[8] *Llegó a contar con 12 empresas subsidiarias y asociadas.*

a su planta de trabajadores —se rebasó la cifra de 500— distribuidos entre las empresas subsidiarias y asociadas, y sirvió de conducto para crear y financiar a La Casa de Chile en México y al Centro de Investigaciones y Docencia Económica (CIDE).

Por último, el conjunto de todas estas actividades reveló un hecho: la abundancia de recursos materiales no sustituyó la carencia de un proyecto cultural, editorial e intelectual, concebido y definido dentro de planes a mediano y largo plazo. Lo que quedó al descubierto fue cómo la subordinación a las propuestas gubernamentales marcó al FCE en ciertos matices en el diseño de su programa editorial[9] y, sobre todo, colocó a la editorial en la difícil posición de realizar tareas impertinentes a su natural competencia. En otras palabras, como adiposidades parasitarias, las empresas subsidiarias y asociadas y las tareas de difusión y extensión resultaron contraproducentes: convirtieron a la editorial en un órgano cultural del gobierno cuyos «costos de inversión» la colocaron al borde de la quiebra, pues con todo ello anularon su autosuficiencia que durante sus primeros 30 años la habían distinguido, al punto de reinvertir todas sus utilidades netas[10].

5. La consolidación

La consolidación del Fondo de Cultura Económica se alcanzó entre las contradicciones que padece en los últimos 30 años. La paradoja estriba en su permanente oscilación. Como se refirió respecto a las administraciones de Azuela, Carrillo Flores-Alejo-Ramírez, la presión gubernamental fue ostensible, tanto que los directores aceptaron que el Presidente de la República sugiriera ciertas orientaciones y actividades. Las siguientes administraciones no se identificarán por rasgos distintos. Por el contrario, paulatinamente será mayor la presión que sobre el FCE ejerce el gobierno, sobre todo en el control de su administración y financiamiento.

Cuando José Luis Martínez se hace cargo de la dirección de la editorial (1976-1982) se encuentra con una empresa inoperante y dependiente del financiamiento gubernamental. La identidad del FCE se había desdibujado y él pretendía recuperarla. Para ello resultaba indispensabe una «cirugía mayor», consistente en una contracción que exigía: 1) la liquidación de las empresas subsidiarias; 2) el saneamiento general de las finanzas y la economía; 3) la restructuración general de la organización administrativa y financiera, y 4) la reconsideración de la producción editorial dentro de una perspectiva en que se equilibraran los riesgos del mercado y la responsabilidad cultural. En suma, rehacer la editorial dentro del concepto e identidad que habían distinguido a la empresa.

[9] *Nuevamente se crearon colecciones editoriales: Archivo, Testimonio y Lecturas de El Trimestre Económico, además de crear varias revistas:* El Trimestre Político, Otrocine y Nueva Política; *asimismo, dentro de las colecciones establecidas se dio preferencia a obras de economía y política concordantes con la política gubernamental.*

[10] *Es conveniente aclarar que el subsidio económico gubernamental que el FCE recibió regularmente durante los años cincuenta y sesenta (la dirección de Orfila) no llegó a representar ni siquiera un 25% de su presupuesto anual. En sentido inverso, el último año de Azuela más del 100% de su presupuesto anual fue producto del subsidio gubernamental y los años siguientes no cambiaron en forma significativa.*



También era obligada una severa reconsideración de las tareas y alcances del FCE como empresa editorial y, simultáneamente, de las actividades del FCE como parte integral del gobierno federal, las cuales *no* competían a la casa. El cuestionamiento culminó en la decisión de obtener independencia editorial y autonomía administrativa. Sin embargo, y he aquí uno de los rasgos contradictorios, lo complejo y delicado de la restructuración requería de un apoyo financiero y gubernamental indispensable para amortiguar los riesgos de una crisis interna (administrativa, financiera y laboral) y, sobre todo, para sostener la solidez de la responsabilidad cultural de la editorial. De hecho, cuando el presidente de la Junta de Gobierno calificó de «cirugía mayor» la transformación encabezada por Martínez, estaba reconociendo una operación reconstructiva que indirectamente repercutía sobre la Secretaría de Educación Pública y el gobierno federal, en la medida en que al FCE se le habían atribuido funciones propias de otras instancias gubernamentales[11].

Para que el Fondo de Cultura Económica recuperara la continuidad editorial en sentido estricto, era indispensable el restablecimiento de una condición empresarial sana, en las áreas financiera y laboral; una actividad cultural equilibrada entre la política gubernamental y la autonomía de la empresa, y una proyección cultural independiente, sólo ceñida a la noción de responsabilidad que desde su origen había distinguido al Fondo. Las disposiciones orientadas a lo anterior fueron inmediatas. En lo editorial propiamente las soluciones fueron drásticas. La más de ellas fue la suspensión de las colecciones Archivo y Testimonios, de las publicaciones periódicas *El Trimestre Político*, *Otrocine* y *Nueva Política*, y el reordenamiento de la política de reimpresiones y tirajes.

Se procuró también recuperar el *equilibrio* en la selección de obras para su publicación y, consecuentemente, el concepto de su catálogo general. Ante la cualidad de *equilibrio*, resulta conveniente destacar la feliz combinación que se estableció entre José Luis Martínez, Jaime García Terrés y Alí Chumacero, cuya amistad a lo largo de más de 25 años y profundo conocimiento de —y amor por— los libros y la cultura germinó en un generoso y cohesionado programa editorial. Entre sus rasgos distintivos destaca la voluntad de retomar y actualizar el criterio cultural propuesto por Cosío y Orfila, en una versión acorde con los años setenta y ochenta. La manifestación de esto se observa en: 1) recuperar del catálogo general mediante la reimpresión de algunas obras por aquéllos publicadas y cuyo valor e importancia cultural seguía vigente; 2) seleccionar obras nuevas con el criterio del justo medio entre el horizonte ecuménico y nacional y entre el horizonte de la historia y de la hora; 3) intentar —hasta donde el mercado de los derechos autorales lo permiten— la contratación de la

[11] Es conveniente indicar que, años más tarde, por ejemplo, el Consejo y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Dirección General de Bibliotecas y el Consejo Nacional de Fomento Educativo vendrían a cumplir las tareas que parcial e incipientemente entonces realizaba el FCE.

obra completa de un solo autor para que el lector pueda observar la evolución de su pensamiento, y 4) buscar monografías que analicen la obra o pensamiento de algunos autores referidos o, en su caso, que estudien una corriente o escuela de pensamiento.

La otra parte del reacomodo del Fondo de Cultura Económica se puede identificar en sus quehaceres culturales y proyección. Dice el refrán: más vale paso que dure y no trote que canse. Esto se percibe en: 1) la contracción de recursos (que conllevó la liquidación de las librerías, en las que se había instalado y acreditado foros de toda índole) repercutió directamente sobre las actividades culturales que, en la primera mitad de los años setenta, se realizaron con abundancia, y 2) la concentración de tareas sola y estrictamente editoriales se frenó hasta casi hacer detener el impulso protagónico que se le había adjudicado al FCE, y el cual lo colocó dentro de una dimensión y dinámica de política cultural estrecha, dependientemente unida a la del gobierno federal.

Sin embargo, durante los años ochenta la crisis económica que se generalizó repercutió directamente sobre el FCE, tanto que Jaime García Terrés al asumir la dirección de la editorial (1982-1988) se vio ante una encrucijada: contraer aún más al Fondo o aceptar la propuesta gubernamental de intentar paliar la crisis editorial mexicana mediante un sensible incremento en la producción. Se optó por la segunda alternativa, no obstante el riesgo de «desvielar la maquinaria» de la empresa. Así, cuando las editoriales mexicanas reducían su producción entre un 40 y un 70 por ciento, el FCE la incrementaba hasta prácticamente duplicarla en sus primeras ediciones, reimpresiones y, sobre todo, en los tirajes de ambas.

Consecuentemente y dentro de una perspectiva de una flexible heterodoxia, en el Fondo se crearon nuevas colecciones, se fortalecieron con nuevas series la ya existentes y se establecieron programas de promoción y ventas orientados a la venta masiva. No obstante, conviene recordar que durante la segunda mitad de los años ochenta, la editorial se enfrentó al competidísimo y costoso mercado internacional de derechos de autor, que orillaba a disyuntivas de naturaleza como ésta: los derechos de un libro de uno de los fundadores de la Escuela de Frankfurt costaban tanto como los derechos de media docena de excelentes libros de historia de las ideas, o de filosofía, o de sociología, o... aunque sin la rentable aura de prestigio con que contaban aquéllos. El FCE no tenía recursos para asistir a reñidas subastas en las que los editoriales españoles iban dispuestos a comprar todo a cualquier precio.

El consecuente encarecimiento debido a este proceder pronto llegó a su límite. Hacia 1988 la explosión editorial española, principalmente, se revirtió sobre sí misma cuando se percataron de que la sobresaturación de



la oferta editorial mostraba signos alarmantes: disminuyeron las ventas locales en una cuarta parte, la promoción y publicidad había rebasado el punto óptimo de eficacia para convertirse en un costoso e improductivo instrumento, y los reseñistas profesionales y publicaciones periódicas se habían rezagado ante la avalancha de libros. También la salida a través del mercado hispanoamericano fracasó; su capacidad adquisitiva se redujo en un aproximado 30%, sobre todo porque el costo del viaje trasatlántico encarecía todavía más los libros.

Ante esta realidad, el director encabezó varias estrategias para salir adelante: 1) se estableció un amplio programa de coediciones con instituciones educativas y gubernamentales, con lo que en forma indirecta y expedita se obtenía ingresos; 2) se rediseñó la estrategia de selección de obras para enriquecer el catálogo, y 3) se continuó el programa de reimpresiones y reediciones basado en el criterio de invertir la relación numérica: menor número de títulos y mayor tiraje, con objeto de prolongar la vida en el almacén, garantizar su oferta y reducir costos de producción. En estas medidas se buscó continuar el programa cultural-editorial emprendido a partir de 1970 (cuando él se incorporó al FCE) y, simultáneamente, ofrecer obras que ampliaran, dentro del tradicional rigor de las disciplinas de las ciencias sociales, económicas y humanísticas, el horizonte de la propuesta cultural, ya en los temas tratados, las perspectivas de los análisis, la interpretación o en todo junto, sin que esto significara un abandono de, o desdén hacia, obras apegadas a los cánones tradicionales de la investigación científica. De hecho, en el Fondo se buscaba una contemporización cultural, pues resultaban inocultables los cambios en la sensibilidad y en los tratamientos para abordar los temas en sí mismos naturales dentro de las ciencias sociales, económicas y humanísticas.

Sin embargo, el peligro de una cuantiosa producción editorial, dentro de un mercado deprimido como el de los años ochenta, era su almacenamiento; no obstante, pese a sus dañinas consecuencias económicas —acentuadas por las condiciones financieras del momento—, la editorial optó por ello, lo cual representaba un peligro menor ante otro de imponderables consecuencias sociales: sufrir el avasallamiento de la crisis. Por tanto, el FCE enfrentó el doble reto de superar las dificultades y limitaciones financieras (para lo cual —no sobra repetirlo— el irrestricto apoyo del gobierno federal y las entidades que lo integran cumplieron una función determinante), y de reconocer con cruda objetividad los riesgos a los que se enfrentaba México si editorialmente se quedaba a la zaga, pues si bien las necesidades culturales y educativas ni entonces ni ahora se han expresado materialmente tangibles, sí en cambio a mediano y largo plazo se manifiesta la pobreza cultural como una inocultable verdad. Es decir,

los obstáculos de la crisis ponían en duda una parte importante del porvenir intelectual de México.

Para obrar en consecuencia se procuró evitar las seductoras medidas alternativas —siempre eficientes en los plazos cortos de la «rentabilidad comercial», pero indeseables y nocivas a largo plazo—, como incrementar hasta la saturación las ventas (a través de promociones especiales, reducción ficticia de precios y liquidación de saldos); reducir gastos de mantenimiento y operación (cuando el presupuesto era estrecho y la nómina reducida); reducir tirajes y aumentar precios de venta; posponer la aparición de una obra nueva (lo que favorecía a la competencia internacional —española—), y reducir al mínimo las existencias de papel en el almacén (cuyo riesgo es evidente en todos los sentidos).

Una solución intermedia provino de la restructuración administrativa (1986) —que permitió la creación de las gerencias de Procesamiento de Datos y de Ventas—, y de la reconversión industrial (1987) —que permitió la creación de una Gerencia Internacional— alentadas por el gobierno en sus empresas paraestatales. Sin embargo, los resultados no fueron tan inmediatos ni eficientes como se deseaba; el mercado estaba deprimido y, por si fuera poco, en el lapso de dos años hubo necesidad de remplazar cuatro gerentes de ventas debido a que sus ingresos económicos, sujetos al Servicio Civil, resultaban poco estimulantes respecto a la competencia editorial (multiplicados por dos y completados con comisiones). Con las sucursales en Hispanoamérica el probmea fue peor, ya que el control de cambios limitaba considerablemente el flujo de dinero; por lo tanto la casa matriz no podía asumir el alto riesgo ni absorber los costos que hubiera significado el envío de libros a las sucursales (una manera indirecta de justificar ventas a mediano y largo plazos y una forma directa de capitalizar a las sucursales).

La editorial no se «desvieló» como había vaticinado el presidente de la Junta de Administración, pero su maquinaria sí se sobrecalentó. El riesgo de consecuencias mayores y graves fue inmediato. Por ello en su fugaz dirección (1989), Enrique González Pedrero emprendió una serie de diagnósticos sobre la salud de la empresa. Estos y otros más sirvieron de base para el Programa Institucional de Modernización establecido por Miguel de la Madrid pocos meses después de asumir la dirección (1990 a la fecha) y el cual puede verse, en un aspecto, como una profunda incisión quirúrgica en la administración de la empresa y, en otro, como algo más que una mudanza. Lo primero, porque en el Programa se precisan acciones y metas específicas concernientes a: 1) contraloría interna; 2) contratación de obras (mediante comités editoriales y la creación de un comité interno de selección); 3) creación del comité interno de administración; 4)



sobreinventario (control de almacén, previo «descongestionamiento»); 5) comercialización (restructuración de su gerencia); 6) activación del proceso productivo (establecimiento de cuotas y tiempos), y 7) expansión industrial (restructuración de la Gerencia Internacional y de las sucursales). El resultado conjunto de esta incisión se observa más claramente en el reordenamiento del organigrama administrativo de la editorial. El segundo de los cambios es visible: se construyó un nuevo edificio para alojar la casa matriz y se crearon nuevas instalaciones para los almacenes de libros, papel y negativos, y para las sucursales nacionales (Guadalajara y Monterrey) e internacionales, entre otras varias transformaciones de la infraestructura material de la editorial.

Los resultados del proceso de modernización administrativa son palpables por las acciones emprendidas para resolver los puntos conflictivos identificados por los diagnósticos. Entre las dirigidas hacia el mejoramiento de la dinámica, la expansión, la rentabilidad y el control interno destacan: 1) la reorganización administrativa, 2) la proyección internacional, 3) la reconformación del aparato comercializador, y 4) la regulación y control sistemáticos del conjunto de las gestiones internas, todo esto buscando la consolidación de la salud financiera y penetración internacional de la editorial. Con igual sentido modernizador, se emprendió una severa reconsideración del programa editorial en curso; la decisión fue drástica:

> El gran problema del Fondo de Cultura Económica es su desajuste entre producción y ventas —explicó el director ante la Junta de Administración el 18 de mayo de 1990—. Esto se refleja en dos datos evidentes: una bodega saturada y un ciclo productivo de tres años y medio promedio. Aquí es donde se observa una tremenda indigestión que repercute en una congestión en todas las áreas de la editorial.
>
> Según los datos que hemos podido integrar, la última estimación es que tenemos 1.200 obras en proceso. Esto no es manejable y, además, representa, dentro del promedio de la producción anual, los próximos 5 ó 6 años de la editorial. Esto resulta inaceptable, pues el Fondo dejaría de tener actualidad, presencia, promoción o, en otro sentido, se congelaría 5 ó 6 años para dedicarse a absorber sólo lo que está en proceso. Por lo tanto, será indispensable hacer un ajuste serio sobre esas 1.200 obras.
>
> Reconocemos que esto será doloroso, costoso y aun riesgoso; es un problema delicado debido a que hemos contraído compromisos con editoriales y con autores, que seguramente se enojarán, ya que hemos invertido dinero. Pero no podemos condenar a la editorial ni al estancamiento ni al frenesí de publicar para almacenar. Por lo tanto y pese a los riesgos y enojos, nuestra opción es ajustar el programa dentro de dimensiones reales, las que nos imponen el mercado y nuestra propia capacidad de producción y comercialización.

Los varios niveles sobre los que se levanta el nuevo edificio de la casa matriz del Fondo de Cultura Económica corresponden, también, a los distintos niveles culturales y ámbitos de población sobre los que el actual

gobierno ha venido realizando sus actividades editoriales. Concordante con el Plan Nacional de Desarrollo (1988-1994), la función del FCE corresponde a una entre las varias que desempeñan otras instituciones gubernamentales dedicadas a enfrentar los problemas culturales de México. Comparte responsabilidades con la Secretaría de Educación Pública, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Dirección General de Publicaciones, dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Entre todas ellas, cuyo centro es la Red Nacional de Bibliotecas en lo concerniente a la producción editorial, se publican varias colecciones editoriales que se suman y complementan y, sobre todo, se realizan actividades dedicadas tanto a la distribución de libros como al fomento del hábito de la lectura.

La medida interinstitucional fue una propuesta orientada a contrarrestar una realidad avasallante. En 1991 el tiraje promedio de cada libro era de 2.000 ejemplares. Esto, junto al crecimiento demográfico de México —equivalente al de los países hispanoparlantes americanos, pues el índice de Brasil es superior a la media—, revela que, en proporción, el número de personas que hoy día leen libros es el mismo de hace 30 años. Consecuentemente, hay un descenso brutal en el promedio con respecto a la gente con capacidad de lectura crítica. Es decir, la «capacidad de absorción» representada en la población media y universitaria ha resentido en su calidad de vida las consecuencias del deterioro material y la devaluación del concepto de cultura originado por las prolongadas crisis económicas del continente. Uno de los síntomas es la vuelta a los apuntes de clase y a las fotocopias para satisfacer las necesidades formativas o escolares, pues las otras, las recreativas y de reflexión e investigación, están cada vez más alejadas de sus recursos materiales.

Entre los resultados obtenidos destaca el programa editorial, cuya continuidad y renovación en buena medida se debe la conducción de Adolfo Castañón —desde 1985 se ha ocupado de la Gerencia Editorial y desde 1975 trabaja para la casa—. El programa prosigue enriqueciendo sus colecciones establecidas, crea series completas dentro de éstas y fortalece el programa de coediciones interinstitucionales. Sobre esto destaca la creación de la línea editorial para niños y jóvenes, entre cuyos propósitos es digno de mención el programa de iniciación a, y fomento de, la lectura.

6. A modo de conclusión

Es conveniente indicar que las contradicciones que se perciben entre las orientaciones y dinámicas de las últimas administraciones provienen de las presiones gubernamentales, que han sido tan ostensibles que algunos



directores han terminado por admitir las sugerencias del Presidente en turno. Esta pauta, analizada en el conjunto de 30 años, revela no un movimiento pendular, sino la fragilidad de una política cultural realizada en función de las circunstancias inmediatas y no concebida dentro de medianos y largos plazos. Es decir: las administraciones del FCE posteriores a 1965 han respondido a necesidades coyunturales y pragmáticas del gobierno federal; en ellas es notable la carencia de una política cultural consecuente a un programa rector tanto de la editorial como de la política cultural y educativa general del gobierno federal. Por ello, simbólica y representativamente, los sesenta años del FCE revelan, más por la decisión de noviembre de 1965, cómo en los primeros treinta años hubo un proyecto cultural-editorial concebido en forma coherente, inteligente, generosamente universal y dentro de plazos de largo alcance que pudo estructurar y realizar sus propias estrategias para contar con una mejor articulación dentro de las necesidades inmediatas de la sociedad hispanoparlante. La solidez e independencia del proyecto y de su realización fue tanta que el Estado se apoyaba en ella, pues reconocía sus virtudes y usaba de sus cualidades sin que esto obligara ni limitara a ninguna de las dos partes.

Sin embargo, cuando en 1965 el gobierno decide acaparar para sí la conducción y administración de la editorial, pasó por alto que si una virtud tenía el FCE era su independencia de criterio, no obstante la proximidad que sostenía con el gobierno —cabe la aclaración—. De esa virtud hizo caso omiso el gobierno, tanto que más pronto que tarde convirtió a la editorial en una empresa gubernamental cuya identidad se mimetizó con la administración presidencial en turno. Es decir, el FCE dejó de ser una editorial útil para el Estado, porque en la medida de contar con un sentido crítico universal, se convertía en un interlocutor inteligente, y pasó a ser una editorial del gobierno, con lo que el antiguo diálogo crítico se tornó en monólogo complaciente. Si antes contaba con una identidad y un proyecto cultural propios, la editorial (el gobierno) ahora carece de ellos, a menos que esa identidad y proyecto se conciban en la imagen de una agencia editorial que publica los libros de las dependencias gubernamentales o afines.

Víctor Díaz Arciniega



Alfonso Reyes.

Vivir en Madrid
(Ateneístas mexicanos)

Para Juan Malpartida
y Héctor Perea

Calidad migratoria

No es lo mismo irrumpir en Madrid como turista académico o diplomático (de oficio, de ocasión) que en calidad de náufrago. Turistas académicos lo hemos sido (y porfiamos en seguir siéndolo) muchos. Diplomáticos lo fueron, hasta 1936, entre otros notables escritores mexicanos: Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Francisco A. de Icaza, Amado Nervo, Justo Sierra, Luis G. Urbina, Eduardo Colín, Efrén Rebolledo, Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Jaime Torres Bodet. Náufragos, por el contrario: Jesús T. Acevedo, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña y José Vasconcelos; efectivos, los cinco, del ejército que confirió a la Revolución Mexicana su revuelta cultural. Me refiero, por supuesto, a la llamada generación de *Savia Moderna* (por la revista del mismo nombre que en 1906 marca su insurgencia); del *Ateneo de la Juventud* (por la asociación fundada en 1909); o del *Centenario* (por las rumbosas Fiestas del Centenario de la Independencia de México, 1910, en las que el grupo participara). Aunque, de los tres bautizos, prima el segundo.

Ateneístas de Ultramar

No poco monta que de los cuatro cabecillas reconocidos del mexicano Ateneo de la Juventud, Antonio Caso, Acevedo, Henríquez Ureña y Vasconcelos, tres (Jesús, Pedro y José) recalaran en la villa y corte. Ni que un cuasi-ateneísta, Rodolfo Reyes, hermano de Alfonso, adoptara a España como segunda (y definitiva) patria. La historia por hacer del ateneísmo mexicano, historia que va de sus primeras publicaciones en la *Revista*

Moderna de México a la derrota electoral de Vasconcelos, esto es, de 1903 a 1929, comprende un decisivo capítulo matritense. Baste añadir que de la anterior lista de afortunados diplomáticos (¡España!) cuatro pertenecieron asimismo al Ateneo de la Juventud: Urbina, Colín, Rebolledo y González Martínez. Que el Ateneo de la Juventud había encontrado en Justo Sierra, porfirista que fallece como revolucionario en Madrid, su ejemplar y todopoderoso aliado. Que dos de los pintores de la camada ateneísta, Diego Rivera y Angel Zárraga, *mojaron sus pinceles en la paleta española. Etcétera.*

Bien.

Este ensayo versa sobre los cinco náufragos ateneístas y sus diversas sobrevivencias: fracaso (Acevedo), victoria (Reyes, Guzmán), viaje (Henríquez Ureña), paseo de celebridad (Vasconcelos).

Virgen al Minotauro

Jesús T. Acevedo (1882-1918). Arquitecto chilango[1], artífice de uno de los principales episodios de la revuelta cultural mexicana, la Sociedad de Conferencias (1907-1909), Acevedo se contó entre los colaboradores del gobierno (legalista pero espurio) de Victoriano Huerta, el asesino de Francisco I. Madero. Director General de Correos, llevó a su lado como Secretario a otro ateneísta de nota: Julio Torri. Poco antes del triunfo de la Revolución Constitucionalista (Carranza, Villa, Obregón), escapa y alcanza las riberas del Manzanares: río hipotético. Sólo que, una vez a salvo, en vez de dar gracias a los dioses propicios arrójase de nuevo al desastre. Jamás retoma el paso. Con él húndense día a día sus propósitos de exilio: pintar; escribir los libros que sus cofrades le reclamaban; estudiar *in situ* una de sus obsesiones: los orígenes de la arquitectura colonial mexicana. Con Alfonso Reyes vive en las calles de Carretas y Argensola; síguelo a la de Torrijos (hoy Conde Peñalver), donde los alcanza Martín Luis Guzmán. Pero nada más. Piérdese (¿en Lavapiés?) antes de, la voluntad seca, marchar, para morir, a Estados Unidos. 1918. Nos legó acuarelas y textos de la Plaza de las Ventas y otros sitios madrileños. Lo pintaron Ramón Gómez de la Serna y Diego Rivera. Reproduzco este boceto suyo:

LA CIUDAD DE MADRID

Madrid no es una ciudad monumental como Toledo, París o México. Pocas masas, fachadas lisas.

Plaza Barajas. Desde la ventana de la oficina donde trabajé todo el invierno, miraba la Plazuela del Conde de Barajas, amable y recogida como un estante dentro de un claustro; la vi muchas veces exhalar azuladas nieblas que al llegar la noche se enturbiaban. Lluvia tras lluvia y lluvia tras lluvia, iban humedeciendo los muros de la breve Plaza al paso de febrero; el agua y los copos que entre ella bajaban, parecía

[1] *Esto es, oriundo de la ciudad de México.*



que buscaban esta placita como un lugar de descanso familiar... El sitio está enclavado en el centro de la urbe y, sin embargo, parecería distante de la Corte amable, por su silencio y vejez. Los paredones musgosos que la circundan rememoran las casas de provincia, tienen los pillos, los niños, el circo...

Las antiguas capitales tienen ciertas galerías donde se han murmurado las mejores cosas. Ningún adorno muestran al paseante, pues carecen de portada y su estilo es de intimidad. Mientras luce el sol, están opacas como la vivienda del hombre que no se casó, mas en atardeciendo sus vanos se visten de esa claridad cariñosa que unge la alcoba del que vela por contemplar las letras. Cada vez que nuestra varia fortuna nos llevó a otra tierra, en la primera semana de tanta ausencia, a poco ruar, percibimos entre la bruma el cancel de vidrios cuadrados limpios y turbios, el escalón cubierto de serrín; el rótulo que dice modestamente con honradas mayúsculas el nombre del fundador o el que le presta la calle. Eso es todo. Pequeño es el número de las personas que responden a la simpatía de tal aparición y escogidos fueron en todo tiempo los que le ofrecen su constancia. Uno que otro provinciano sabe del sitio cuyas nieves de arroz oía elogiar en su niñez, pero aquellos que nacieron en la capital, sólo a merced de un equívoco alcanzan a conocerlo. Así es el Café de...

Voluntario de Madrid

Alfonso Reyes (1889-1959). Nacido al norte de México, en Monterrey, Nuevo León, Alfonso Reyes llega a Madrid el 3 de octubre de 1914. Antecedentes. Caído Victoriano Huerta, Reyes es expulsado del sitio al que la situación mexicana (la insurrección de su padre el general Bernardo Reyes, la muerte del general, el asesinato de Madero) lo obligó a refugiarse. El cargo de 2° Secretario de la Legación de México en Francia. París: Burdeos: San Sebastián: Madrid. Viaja con el pintor Zárraga. En la Estación del Norte lo aguardan Acevedo y Colín.

La historia de las relaciones entre Reyes y Madrid ocupa cuatro grandes apartados: años duros (1914-1920); vuelta a la diplomacia (1920-1924); impensado regreso (1924); reencuentro (1939 en adelante). Los años duros son los del escritor a destajo, de las posadas y pisos pobres. Los de la vuelta a la diplomacia (2° Secretario, 1° Secretario) los de la calle Serrano, en pleno barrio de Salamanca, y los veranos en Deva. El impensado regreso, no mucho después de haber sido despedido en el restaurante *Lhardy* de la Carrera de San Jerónimo, se debió a una «marihuanada» (diría Valle-Inclán) del presidente mexicano saliente, Alvaro Obregón. Al «Manco de Celaya» le dio en la flor de mediar entre España y Marruecos, en guerra. A proponer tal despropósito a Alfonso XIII regresa, por breve tiempo, Reyes a Madrid. Incómoda experiencia que recoge en su diario. Octubre de 1924:

«Heme aquí, por pocos días, a hacerme en el corazón un escarbadero de emociones. Llegué a mi tertulia del jueves, como siempre. Ya algo de mi estancia en París se había colado por la prensa. Estoy en el Palace. No

puedo explicar lo que siento. Se me recibe como en casa propia. Parece que simplemente me fui de veraneo a América» (jueves 23). «Murió Andrés González Blanco (...). No he querido en todo el día ver a la gente» (viernes 24). «Me encuentro algo desacreditado a Ramón Gómez de la Serna. Yo sé que es injusto y pasará» (sábado 25). «Hoy he cumplido mi misión. Es la una y media de la tarde. Acabo de hablar amplia e íntimamente con el Monarca español, que me ofreció un cigarrillo, me llamó «tocayo» y me dijo que agradecía el ofrecimiento de México (...); que sólo lo declinaba en atención a que las tribus marroquíes no eran un Estado, un Gobierno, y no se podía establecer entre ellas y España mediación alguna. Además, se quejó de que el Gral. Calles no se hubiera unido a España (...). Vine a Madrid —como diría mi hermana Otilia— a matar mis recuerdos. Creo que ya no sufriré más por ello (...). Madrid recobrado y perdido, ¡y una época de mi vida!» (lunes 3). Al frente de la Legación de México se encontraba entonces Enrique González Martínez, ex-presidente del Ateneo de México.

El reencuentro, lustros después, sabe a justicia política y poética. En su calidad de presidente de la Junta de Gobierno de la Casa de España en México (luego El Colegio de México), Alfonso Reyes da la bienvenida al otro exilio, el más celebrado y ponderado y hasta mitificado: el republicano. La tertulia de Madrid *(Gijón, Regina, Granja El Henar)* rediviva en las calles de Anáhuac. José Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo...

A diferencia de Acevedo, que sucumbe, Alfonso Reyes fórjase en Madrid escribir supremo. No obstante haberla prejuzgado plaza mediocre. Aunque grafómano hasta el postrero aliento (su diario consta de 15 pletóricas carpetas, su epistolario marea de tan oceánico, sus obras completas andan en el tomo 26), lo indudable es que uno, el escritor genial, es el Reyes de Madrid; y otro, el humanista de excepción nada más, es el Reyes posterior (el de Francia a la que torna, el de Argentina y Brasil, el de México recobrado). Escribe, sí, a manos llenas, pero jamás supera la originalidad sin parangón de los libros manchegos (y toledanos y vascongados): *Cartones de Madrid, Visión de Anáhuac, El suicida, El plano oblicuo, Ifigenia cruel, Huellas, Simpatías y diferencias...* Tal es el Reyes que, más allá de la edad representada en su busto (¿quién sustrajo el anterior?), nos recibe en el Ateneo de Madrid. Su otro Ateneo.

El Generalito

Martín Luis Guzmán (1887-1976). Hijo de Chihuahua, Chihuahua, también al norte de México. Si para algunos lectores (condición adánica a la



que deberían volver los «críticos»), en tratándose del villista Guzmán, el libro *A orillas del Hudson* (el río Hudson de Nueva York), libro años posterior, supera a *La querella de México*, escrito en Madrid en 1915, lo inconcuso es que su condición de clásico prodúcese a la vera del Manzanares. Dos veces marcha Guzmán a España. En 1915, coincidiendo con Acevedo y Reyes; y en 1925, para permanecer, salvo una interrupción parisiense, hasta 1936. Es en esta segunda etapa cuando, en jornadas robadas a la redacción de *El Debate* y a la tertulia del *Regina*, mirador de Alcalá, escribe *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo.* Amén de otros textos, no menos avanzados, a los que no hemos hecho justicia: *Mina el mozo, Filadelfia, paraíso de conspiradores* y *Mares de fortuna.* Dos son sus domicilios principales: Castelló 44 Duplicado y Velázquez 27.

Sujeto hoy, en su patria, de una aviesa (¿envidiosa?) campaña de menoscabo, Guzmán dejó pendientes, entre otros trabajos, sus *Memorias de España;* de las que, insuficiente consolación, contamos con un adelanto: *Crónicas de mi destierro.* Aquí están: el tráfico madrileño de los años veinte; el Buen Retiro; el estreno de *El Coloso de Arcilla,* drama de Luis Araquistáin; el periódico *El Sol;* la crónica memorable (contenido, forma) de los funerales de Pablo Iglesias; una velada literaria, a principios de 1926, en casa del pintor Ricardo Baroja (partícipes: Valle-Inclán, Azaña, Marquina, Grau, Baeza, Maeztu, la Nelken); una tarde gloriosa de *Litri* («La maestría interna, la cual hay que adivinar a través de la perfección misma de la obra, porque en fuerza de superar sus esfuerzos no se manifiesta»); recorridos por el Guadarrama; la polémica inauguración en la Castellana del monumento a Ramón y Cajal; el sabotaje de Valle-Inclán al estreno, en el otoño de 1927, de *El hijo del diablo* de Joaquín Montaner. Aquí está, también, esa estampa que siempre me acompaña cuando, procedente de la Montera, Alcalá o La Carrera de San Jerónimo, aparezco en la Puerta del Sol:

> La angustia de andar por la calle —eso que antes era un placer— toca en Madrid límites extremos. A la una del día la gente no se vuelve loca en la Puerta del Sol gracias a una complicación más, chusca y refrescante. A esa hora las mangueras de la limpia lanzan por el aire de la hermosa plaza grandes chorros de agua que a muchos asustan, a nadie mojan y a todos divierten. Después, mezclado con el olor del piso húmedo, queda flotando en la atmósfera una sonrisa de liberación.

Liberación: consigna de la hora. Después de haberlo tenido en la Revolución Mexicana, «El Generalito» también ocupa un lugar en la República Española. Su círculo político lo fue, ni más ni menos, que el de Manuel Azaña. Las inclinaciones del mexicano múestranse desde temprano. Así, el 28 de abril de 1926, con el pretexto de exponer a sus lectores de ultramar

«Aspectos de España», hace clara propaganda ideológica. Transcribo algunas partes de interés no sólo arqueológico:

> ¿Qué importancia puede tener para la vida pública española la aparición del manifiesto de los grupos republicanos, papel que circula hoy por Madrid, impreso y distribuido clandestinamente? ¿Se tratará tan sólo, como afirman algunos, de una nueva voz articulada en el vacío? ¿Será, como anuncian otros, la base coordinadora de actos inminentes? El espectador, que no quiere formular su propio juicio, sino adelantarse curioso a lo que pueda ocurrir, se queda perplejo frente a las distintas opiniones.
>
> De lo que se escucha, sin embargo, se saca en limpio una conclusión que alienta y guía. No todo es en España escepticismo o abandono ante la falta de una política cabal y de normas legales. Por debajo de la indiferencia visible en las grandes masas hay fuerzas que se agitan sin descanso (...). Es como si existiera alerta un germen capaz de fecundar de pronto la sensibilidad, ahora atónita, de grandes porciones del pueblo de España, y como si ese germen estuviese haciéndose sentir sin reposo, aunque intermitentemente: sus manifestaciones, pasajeras o mínimas a la simple vista, podrían ensancharse hacia abajo, cual los islotes, que son montañas submarinas.

Discurría, insisto, 1926. El 2 de febrero de 1931, escribe a Reyes:

¡Viva la República, aunque no venga nunca!

Acerca de la preeminencia que, llegada la República, llegó a gozar Guzmán, danos noticia Vasconcelos:

> Martín Luis Guzmán fue por unos meses el niño mimado de la República Española. Escondió a Azaña en su casa cuando el león moribundo de la Monarquía daba sus últimos zarpazos, y en gratitud y recompensa el Azaña ministro le mostraba consideración pública, le tenía de confidente y consejero. Pronto entró de lleno a los negocios y a la acción política. Con una mano administraba el diario famoso del partido gubernamental, *El Sol*, y con la otra firmaba memorándums para el despacho de uno o dos ministerios, donde se le atendía con premura. La oposición empezó a enconarse contra el mexicano intruso y no le valió adoptar la ciudadanía española[2]. Una noche, un grupo de desconocidos propinó terrible paliza a uno que se le parecía. Y, sin embargo, no creo que Martín ejerciese influencia maléfica. Sus experiencias en lo de México y su talento hacían de él un moderado. El mismo Azaña lo era.

Yo nunca me canso de repetir esta anécdota. A la postre de una larga conversación, Azaña anota: «A Guzmán le interesa la política más que a mí». Empero, Guzmán no sigue la suerte de Azaña. Lo abandona en 1936 como antes, en México, había abandonado a Pancho Villa y a Adolfo de la Huerta.

Viaje

Pedro Henríquez Ureña (1884-1946). Los días madrileños del dominicano y, para nuestra cultura, mexicano Henríquez Ureña, no difieren de los

[2] *En su momento recupera la mexicana.*



que devengó en Cuba, la ciudad de México o Buenos Aires: horas de estudio. Viaja a España en 1917 y 1920, reencontrándose con Alfonso Reyes (su, en tanto Mentor, dilecto Telémaco). Durante la segunda visita labora en el Centro de Estudios Históricos, bajos de la Biblioteca Nacional, número 20 de Recoletos. Su póstuma *Obra crítica* (1960), recoge dos libros sobre el país: *En la orilla, mi España* (1922) y *Plenitud de España* (1940). Un par de notas entresaco del primero: una sobre España, otra sobre Madrid. España:

> Si llegamos, sobre todo, de países en que dominan otra lengua y otra civilización —aunque sea de Francia—, creemos estar de regreso en la patria: Cádiz y Santo Domingo son, para la imaginación excitada, una misma ciudad: los muelles de Barcelona se confunden con los de la Habana o sus avenidas con las de México; el Mediterráneo es, para el deseo visionario, el Caribe.

Madrid:

> ...la ciudad de las intrigas palaciegas, de las guerras literarias. Es la enemiga de los grandes caracteres: de Quevedo como de Giner. Su antología llevará enredos de Lope, malicias de Tirso, amarguras de Alarcón... Pero llevará también las fiestas de Manzanares y del Sotillo, los paseos de la calle Mayor, las romerías de San Isidro y, como preseas y coronas, las fondas, los paisajes que pintó Velázquez y las escenas campestres que pintó Goya.

Comparto del todo la primera estampa; juzgo libresca la segunda. Acevedo pese a su fracaso, y Reyes y Guzmán (de ahí su éxito) sí estuvieron en el secreto de Madrid y sus «gatos» (las dos especies, la animal y la humana). Pedro Henríquez Ureña, metido en folios y folios, no.

Paseo de celebridad

José Vasconcelos (1882-1959). Oriundo del estado de Oaxaca, al sur de México, Vasconcelos comparte con Benito Juárez y Porfirio Díaz, las dos figuras mayores de la segunda mitad del siglo XIX mexicano, algo más que el lugar de origen. Cito la voluntad de poder, mando, dominio. Al igual que Guzmán y Henríquez Ureña, dos son las ocasiones en las que se encamina a España. A diferencia de Acevedo, Reyes y Guzmán, que lo hacen en años de formación, Vasconcelos pisa las calles de Madrid nimbado de una intensa aureola: Ministro de Instrucción Pública en el gobierno de la Convención (aquel, presidido por Eulalio Gutiérrez, que se quiso tercera vía frente a Carranza y Villa); Rector de la Universidad Nacional en 1920-1921; creador de la Secretaría de Educación Pública (aquella que, durante el gobierno de Alvaro Obregón, llevó la revolución al sistema edu-

cativo); «Novio de América» (cursi bautizo debido a Gabriela Mistral); víctima de la persecución de Plutarco Elías Calles, el sucesor de Obregón; inevitable candidato a la Presidencia de la República (animado por un doble manifiesto: maderismo, ateneísmo). Etcétera.

Del primer paseíllo, tiempos de la dictadura (o dictablanda) de Primo de Rivera, da cuenta minuciosa (y temperamental, ¡sólo eso faltaba!) en sus memorias: «La odisea española», «Mi España», «Madrid», «El gran Cisneros», «Las tertulias» (frecuenta en realidad dos: la de *Regina* y la del apenas abierto *Café Granja El Henar);* «El escándalo», «Ávila», «Sevilla», «Zurbarán y Don Juan», «Granada», «Valencia», «Danza bajo las estrellas», «Barcelona», «Montserrat», «Mallorca». Advierte, en la arquitectura religiosa, aquella que no estudió Acevedo, «la diferencia que va de la metrópoli a la colonia»; declarándose enemigo del café, divino elixir; gusta de la luz y la vitalidad de Madrid. Lo del «escándalo» se refiere a su condición de manzana (símbolo) que disputan republicanos y monárquicos. Alfonso Reyes ya se encuentra en París. Pero queda Guzmán.

En una de sus crónicas a *La Prensa* de San Antonio, Texas, el autor de *La querella de México*, recoge tanto las condiciones de vida del ilustre exilado como el recibimiento que se le tributa. Condiciones de vida:

> Mirando a través del magnetismo de la humildad exterior de Vasconcelos se aprecia mejor. ¿Qué funcionario nuestro, de oficial mayor hacia arriba, no se cree con derecho a tren espacial? ¿Cuál, si viaja por el extranjero, no espera hospedarse, llegado a Nueva York en el Hotel *Ritz-Carlton;* a Londres, en el *Savoy*; a París en el *Grillow*? Vasconcelos (...) llega a Madrid, donde sabe que se le espera, y no se aloja en el Hotel *Ritz*, ni en el *Palace*, ni siquera en el *Reina Victoria* o el *Alfonso XIII*, o más abajo aún en el *Málaga*, el *Cervantes* u otro así. A quienes preguntan por su dirección, se les responde: «Calle de Luchana 36, segundo piso, izquierda». Y hay que tomar el subterráneo hacia Cuatro Caminos, llegar a un barrio popular; inquirir de un portero que ni conoce a Vasconcelos ni sabe si está en casa, y subir por fin hasta una antesalilla amueblada con dos sillas, un perchero y una mesa de comedor.

Duras condiciones por las que pasaron Acevedo, Reyes y el propio Guzmán que, en el caso de Vasconcelos, atempera el cálido recibimiento:

> La joven intelectualidad española ha dispensado a José Vasconcelos un recibimiento clamoroso. Apareció primero en los periódicos un suelto en que se consignaba, casi sin comentarios, la llegada de nuestro joven maestro de desinterés y generosidad espiritual.
>
> Vinieron luego las breves semblanzas, fragmentarias aunque laudatorias. Y de allí a poco —como se forma y precipita el torrente— surgieron los grandes retratos de primera plana, los artículos firmados, las entrevistas, las caricaturas, las visitas a las redacciones, las copas de champaña, etc.

Imaginémoslos a ambos, Guzmán y Vasconcelos, veteranos del exilio revolucionario neoyorkino, en un bodegón de la Puerta del Sol. Es 1926.



Trasiegan cocido, merluza, pan y queso regados con media de blanco y media de tinto. Hablan de España, de Estados Unidos, del hispanoamericanismo. Señala Guzmán:

— Lo malo del hispanoamericanista es que nadie sabe cuando lo propugna, liberarse de la intermediación y la vaguedad.

— Sí, y mucho me temo que conmigo la vaguedad aumente.

Lejos de mí contradecir a D. José.

La vuelta de Vasconcelos a España tiene lugar después de su derrota electoral de 1929, ya advenida la República. A no pocas de cuyas figuras había frecuentado en París. De esta nueva incursión en el mundo hispánico se ocupan las últimas páginas, amargas y críticas, de sus memorias: «Nuevo peregrinar», «Madrid», «Malgré tout», «Domingos españoles», «Asturias», «La aldea asturiana», «Tromba española», «La paz de la ignominia», «Playas y sol», «La despedida española».

Páginas, dije, amargas y críticas. La piel hipersensible por culpa de lo ocurrido en su país, Vasconcelos muéstrase agrio y pugnaz. «A nadie visité y nadie nos visitaba, excepción hecha de Díez-Canedo». Se niega a entrevistarse con Azaña. A diferencia del pasado, advierte a Valle-Inclán «cauteloso» con él. Ortega y Gasset le parece fenomenologista germanizante y, Unamuno, «*dilettante* filosófico». Indalecio Prieto, compañero del destierro parisiense, se hace el «desententido». Corpus Barga lo invita a hablar en el Ateneo, pero ante la decisión de Vasconcelos de hacer la defensa «del catolicismo español», la conferencia queda en veremos. Juzga con dureza el experimento republicano, para él en manos antiespañolas. («Aquella república masonificada, sajonizada»). Vasconcelos se siente víctima de una conjura de sus anfitriones. «La consigna era no ponerse mal con Calles. También Domingo[3] le había dicho a un amigo común: «¿Cómo hiciéramos para que Vasconcelos se reconciliara con Calles?, su puesto está en México...» «No ando buscando puesto —repuse—, y si aquí les estorbo, échenme, pero públicamente». No se atrevían a tanto. En *La Antorcha*[4] «empecé a molestarlos». Bajo esta mala vibra cumple Vasconcelos su regreso a España. Menos mal que lo subyugaba Madrid.

Y por lo mismo que la raíz de lo hispánico se veía combatida y negada en su suelo nativo era placentero sentirse en Madrid. Las capas no contaminadas de la población mantenían los usos y los hábitos rancios (...)

El ambiente (...) no lo podían destruir y seguía siendo delicioso. De mañana desayunábamos churros y melón, café. Es muy bueno el café que preparan en España[5], y los churros superan a toda clase de *dougnuts* y roscas inglesas o yanquis, por la sencilla razón de que están fritos en aceite de olivo, no en manteca de animales o vegetales (...)

Madrid tiene color. Esto se aprecia bien cuando se ha pasado una temporada en Francia, país de cielos nublados y de edificios grises. Una calle cualquiera de los

[3] *¿Marcelino Domingo?*

[4] *Su revista de combate, impresa primero en París y después en Madrid.*

[5] *Como se advierte, Vasconcelos había sido finalmente ganado a la buena causa.*

barrios madrileños produce efecto de sinfonía clara, los muros se ven dorados, los árboles tienen un verde luminoso; el cielo es azul transparente. Abundan los tiestos con flores en los balcones y saledizos. Las tejas de aleros y techados se conservan rojas; los más modernos edificios de las colonias lujosas conservan una gracia peculiar. Un soplo de vida en grande y a plena luz ensancha por doquiera la visión y explica la tradición pictórica nacional.

Vasconcelos no desaprovecha su teoría del Madrid de los treinta para ajustar cuentas:

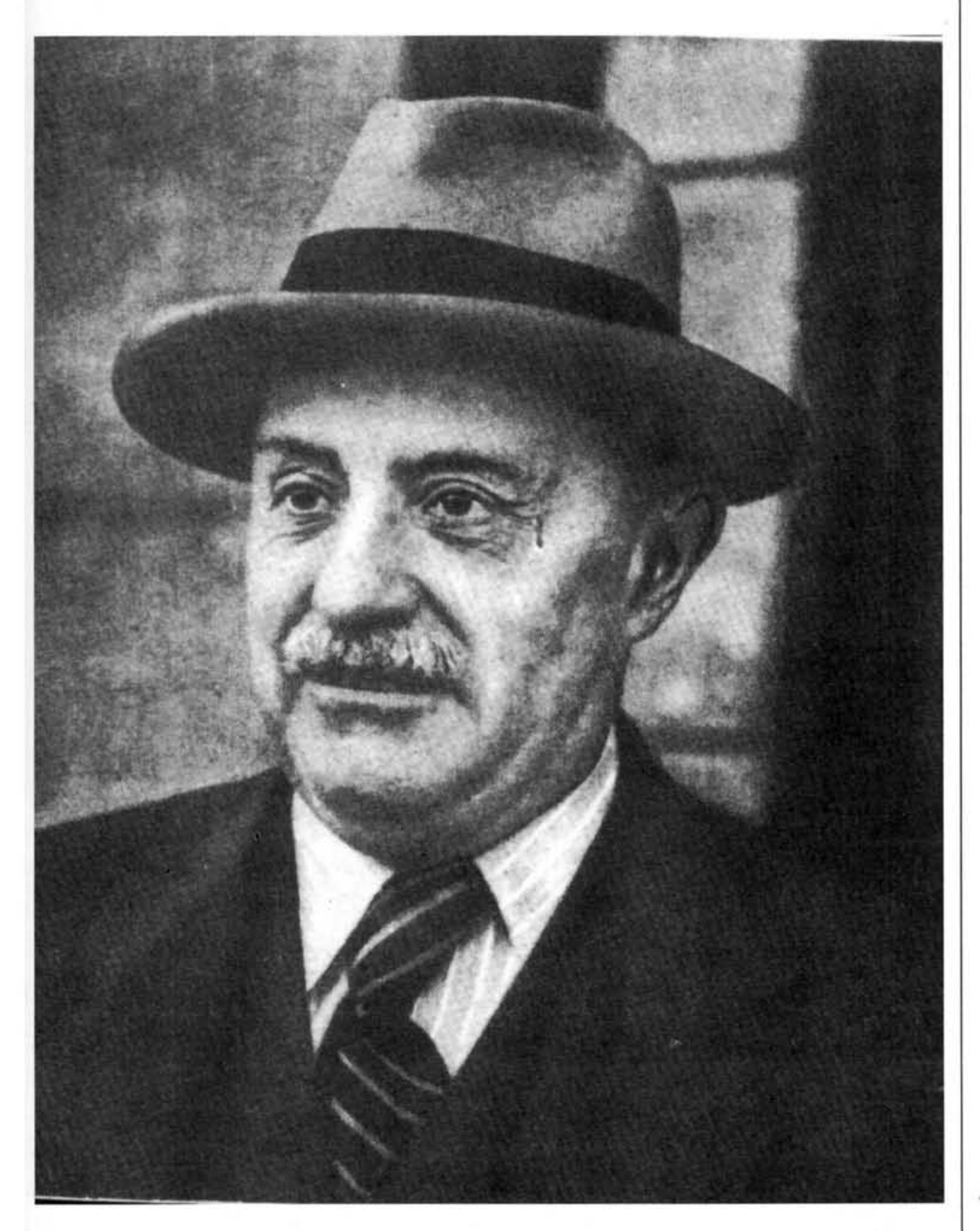
Sin embargo, ya ni esto agradaba a los descastados. Azaña escribió en esos días para *Les Nouvelles Littéraires* un artículo dirigido contra la cruda luz madrileña, luz africana que «lastimaba sus sensibilidades de occidental». Echaba de menos las brumas parisienses y acaso sin saberlo, se hacía eco de las trivialidades —españoladas— de Anatole France y otros antiespañoles.

Hasta aquí. La implantación del maximato callista (Abelardo L. Rodríguez substituye a Pascual Ortiz Rubio, su oponente en la contienda por la presidencia) lleva a Vasconcelos a suspender *La Antorcha*. Escribe el primer tomo de las memorias, *Ulises criollo*, y se afana en su *Estética*. Viaja por Asturias. «Los rumores de la guerra civil no inquietaban seriamente los ánimos. Unas elecciones generales dieron el triunfo a las derechas, lo que demostró hasta qué punto había disgustado la arrogancia, la ineptitud constructiva de los izquierdistas». España se enfriaba en su corazón y en su mente. Leva velas a la Argentina.

Despedida (¿despedida?)

En su(s) historia(s) del *Pombo*, café ceremonial, Ramón Gómez de la Serna escribe sobre México y cinco ateneístas mexicanos exilados en España: Rivera, Acevedo, Reyes[6], Guzmán y Henríquez Ureña. El país americano: «Yo amo a México y lo admiro. Para mí México es un Madrid terriblemente destartalado (...) Allí hay unos hombres vehementes e inteligentísimos, llenos de arranques geniales. Además, en México, es donde únicamente hay quizá otro Pombo». Diego Rivera: «El primer mejicano caracterizado que llegó a Pombo, fue Diego María Rivera. ¡Qué tío!». Acevedo: «Acevedo fue un Pombiano interesantísimo (...) Un misterio sentimental le fue atrayendo y se fue de todas las patrias hacia su patria interior, llena de reserva y sigilo». Reyes: «De forma completamente humana va perfectamente elegante y aseado por dentro, lo cual no quiere decir que por fuera no sea el hombre correctísimo (...) Posee el secreto de las atmósferas, que es superior al secreto de los estilos (...) Optimista y sano,

[6] *Actualmente preparo la edición de su correspondencia con el creador de las greguerías.*



José Vasconcelos.

con calidad de antídoto contraveneno, aún lejano a su patria y atropellado por muchas peripecias sangrientas, Reyes cree, por ejemplo, en las cosas y practica sobre ellas un ensalmo como de místico de la magia». Henríquez Ureña: «Lo miramos con atención. Reyes nos había dicho: 'Este fue el que nos condujo a todos al mirador y nos emuló más (...) Una viva melancolía nos quedó al verlo desaparecer...». Y (por último) Martín Luis Guzmán: «Guzmán es el otro mejicano, vibrante y de positivo valor personal. Todas sus ideas tienen la testarudez de su quijada, y se apoyan sobre ella, una quijada de revolucionario, una quijada sin prognatismo, una quijada recia, larga, sostenida, rectangular, una quijada que él ha apoyado sobre el

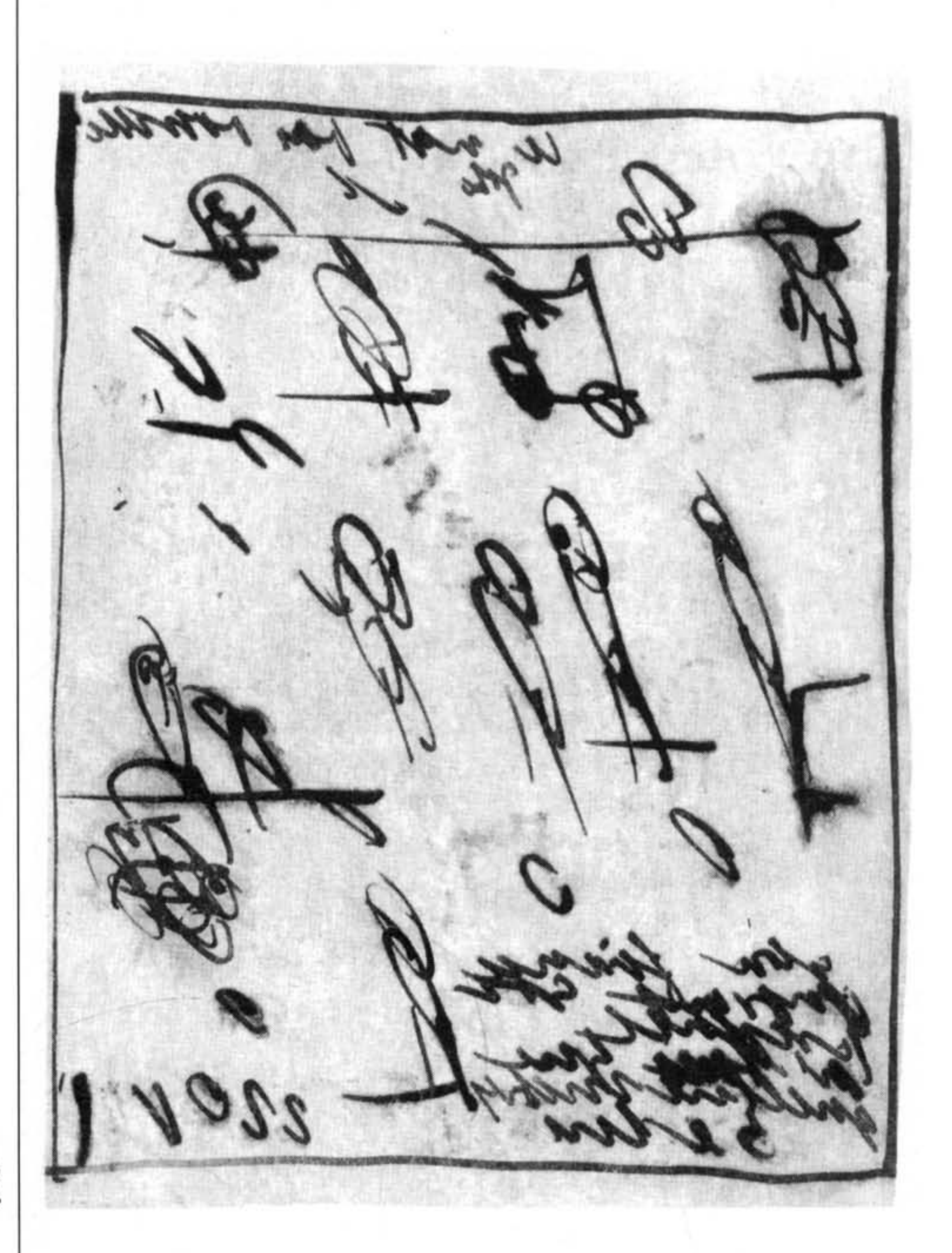
fusil[7], haciendo por eso la más segura puntería en las horas de refriega, que él ha apoyado sobre la palma de la mano en la hora en que ha aprendido la configuración de una cosa o de un tipo, y que ha apoyado sobre sus brazos cruzados y apoyados en la baranda de los miradores que se abren sobre los panoramas de las ciudades».

Adelantado de profesión, vigía pombiana, Ramón aquilata la novedad y el talento de un exilio, el mexicano en Madrid del primer tercio de este siglo, que en no pocos casos se muda transtierro. Quiero decir, confluencia decisiva, historia paralela, literatura común. Hora es de examinar, aquí y allá, en las dos orillas atlánticas, este momento cultural que marca a Alfonso Reyes pero también a Valle-Inclán, a Guzmán parejamente que a Azaña. Examinarlo, documentarlo, antologarlo.

Fernando Curiel

[7] *Guzmán, en realidad, no disparó fusil alguno durante la Revolución Mexicana. Sus armas eran las de la crítica.*

LOS POETAS EN MÉXICO



La vie parisienne,
1961, de Jan Voss.

Poetas nacidos entre 1914 y 1940

La diversidad de las voces vivas de la poesía mexicana revela un gusto definido por una cuidadosa elaboración así como una fe en el poder de la imagen. La mayor parte de los poetas que escriben en México conjugan el ejercicio de la forma —a través del uso de recursos canónicos o de los repertorios de la experimentación— con la libertad de asociar realidades distintas —hacia un discurso en tono elevado que modifica la realidad. La poesía mexicana, mucho más analógica que irónica, ha creado un espacio único donde la tradición y la vanguardia han convivido en una síntesis difícil de explicar pero evidente. En muchos de los mejores poemas de este movimiento, la regularidad del endecasílabo es el vehículo de toda clase de discontinuidades tanto semánticas como fonéticas. Asimismo, la simetría perfecta del soneto ha sido violentada para hacerla resonar de un modo distinto. En la operación de estas formas podemos ver más mundanidad, otro lirismo y una mixtura de las desigualdades de la conciencia. En unos casos, el verso adquiere mayor flexibilidad al someterlo al vaivén prolijo de un ritmo ordinario; en otras, un timbre que evoca la amplitud de la prosa, adquiere una densidad lírica. En todos, Ramón López Velarde es una gloria psicológica del estilo y el grupo de los Contemporáneos representa una puerta de entrada al inasible sentido perfecto de la poesía. Desde luego, las estéticas de los arcanos o del diamante propias del modernismo y de la poesía pura que dominaron la práctica de aquellos poetas están fuera de uso, pero son un recuerdo imborrable que establecen un mínimo de rigor en el artificio y en la idea. La presencia múltiple de Octavio Paz ha concentrado y, al mismo tiempo, liberado todos los sentidos. Él ha realizado la ley que Rubén Darío enunció de un modo paródico y como un reto: «... Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta». Desde las figuraciones líricas, Octavio Paz nos ha mostra-

do que la práctica de la poesía posee una capacidad que puede ir más allá de sí misma y más allá de una reflexión teórica hacia un entendimiento múltiple del mundo. En el lado opuesto, la escritura del yo emotivo de Jaime Sabines, revela que cuando el «corazón piensa» todos los demás comprenden. Al rechazar la poesía de «altos vuelos», Sabines ha creado, no sin alguna ironía, una tensión entre artificio y sinceridad al privilegiar este último elemento. Octavio Paz y Jaime Sabines atraviesan el panorama de la poesía mexicana de modos tan diferentes que representan dos caminos paralelos que todos siguen, lo quieran o no, en un compás doble. No faltaríamos a la verdad si dijeramos que a partir de ellos la poesía en México se ha reorganizado, pero sería más exacto afirmar que no es posible escribir sin haber tomado una actitud definida ante los caminos que plantea su escritura. Una visión exacta de lo que ha ocurrido en los últimos cincuenta años en la poesía mexicana debería señalar el lugar que ocupan autores como el catalán Ramón Xirau y el colombiano Alvaro Mutis. Ellos pertenecen a la literatura de culturas diversas, pero han contribuido de manera indudable a modificar la poesía en México. En un enfoque más abierto ellos deberían estar en esta selección junto con otros poetas que ya no están con nosotros

Víctor Manuel Mendiola



Octavio Paz
1914

Las palabras

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

Himno entre ruinas

donde espumoso el mar siciliano...
Góngora

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!

Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea.
El mar trepa la costa,
se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es Dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!

Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la alabanza?

El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra la puerta del contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.

Los ojos ven, las manos tocan,
Bastan aquí unas cuantas cosas:
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar.
Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,
esbelta catedral vestida de luz.
Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla
surgen las velas blancas de las barcas.
La luz crea templos en el mar.

Nueva York, Londres, Moscú.
La sombra cubre al llano con su yedra fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
su vello ralo, su tropel de ratas.



A trechos tirita un sol anémico.
Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza.
Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.
(Bípedos domésticos, su carne
—a pesar de recientes interdicciones religiosas—
es muy gustada por las clases ricas.
Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros).

Ver, tocar formas hermosas, diarias.
Zumba la luz, dardos y alas.
Huele a vino la mancha de vino en el mantel.
Como el coral sus ramas en el agua
extiendo mis sentidos en la hora viva:
el instante se cumple en una concordancia amarilla,
¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
copa de eternidad!

Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,
recomienzan,
y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.
¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?

¡Día, redondo día
luminosa naranja de veinticuatro gajos,
todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

Intermitencias del Oeste (2)

(CANCIÓN MEXICANA)

Mi abuelo, al tomar el café,
Me hablaba de Juárez y de Porfirio,
Los zuavos y los plateados.
Y el mantel olía a pólvora.

Mi padre al tomar la copa,
Me hablaba de Zapata y de Villa,
Soto y Gama y los Flores Magón.
Y el mantel olía a pólvora.

Yo me quedo callado:
¿De quién podría hablar?

ÁRBOL ADENTRO

Creció en mi frente un árbol.
Creció hacia dentro.
Sus raíces son venas,
nervios sus ramas,
sus confusos follajes pensamientos.
Tus miradas lo encienden
y sus frutos de sombras
son naranjas de sangre,
son granadas de lumbre.
Amanece
en la noche del cuerpo.
Allá adentro, en mi frente,
el árbol habla.
Acércate, ¿lo oyes?



Margarita Michelena
1917

A las puertas de Sion

J'attends une chose inconnue
Mallarmé

Ya sólo soy un poco de nostalgia que canta.
Y a tus puertas estoy, como una piedra
gris, en el lujo nítido de un prado.

No traje nada aquí ni dejo nada.
Tampoco sombra alguna ha descendido
de mis propias tinieblas y mis brazos.
Ninguna flor tomé sobre la tierra
para no encadenarme a su hermosura
ni por gracia mortal ser poseída.
No traigo ni el fantasma de un perfume
a tu jardín de límpidas esferas.
La soledad te traigo que me diste.

Óyeme aquí gemir, tu criatura
del exilio y del llanto.
Óyeme aquí, tu ciega enamorada
que su muerte muriendo sin morirse,
tu estrella ve, temblando suspendida,
desde el hundido túnel de su canto.

¿Cuándo enviarás mi sombra a devorarme?
¿Cuándo podré marchar hacia tus prados,

a tus torres de oro,
cuándo por tus jardines apartados
iré ya sin mi muerte, ya robada
para el ancla vencida de mi polvo?
No más mi cuerpo ver, como un alcázar
de música ruinosa, ni la noche
circundando mi fiesta de amargura.
No más hablar de ti, desde mi boca
que sólo es como muerte detenida,
no hablarte con mi voz, que se levanta
demorado desastre. Abre tus puertas
y ciega con la vista mis dos ojos.
Mátame de belleza, ya alcanzando
el gran callar hacia donde navega
el bajel de nostalgia que es mi canto.

Por el laurel difunto

Aquí estás, en la tierra que me duele
por la corola abierta y emigrada
y justo en el invierno que atravieso
para ir de mi dolor a mis palabras.
Mira aquí, en la tiniebla que te sigue,
tu doloroso rostro y esas lágrimas,
tan hondas, que te brotan inconclusas
y te llenan de estrellas desgarradas.

Debajo de tu piel hay como un niño
que no salió a la sombra de los árboles
ni sintió la dulzura con que instala
su dolor y su júbilo la sangre.

Y es así que en tu voz, donde naufragan
los pájaros no vistos, los cristales
de corriente y de música negadas,
algo que duele —fracasado y tierno—
no se puede morir, siempre se queda,
tal como en la estatura de la ola,
coronada de espumas y de espacios,



dulcísimo y menor se escucha siempre
el lírico metal de las arenas.

Yo te he amado en la sombra
de mi predio espantable y transitorio.
Mas no con brazos de mujer te he amado,
ni con los dedos de esperanza y hambre
que tejen mi tapiz, mientras desciende
sobre mi sol desértico el eclipse
del ala que me falta y vuelve el ángel:
con el dolor te amé de ver un río
ausente de su cauce.

No nos une en el tiempo sino un llanto
que no tuvo garganta en que alojarse
y la tibia estación de una caricia
de cuyas manos vi la arquitectura
adentro de mí misma desplomarse.

Esa ceniza de alguien que ni vino,
a quien no pude dar el minucioso
labrado de su voz y su columna,
ese entrañable muerto de mí misma
cuyo nombre no sé ni sé su rostro,
es la madera impar de este naufragio
y nada más la huella de nosotros.

Eres toda la tierra que contengo;
todo el dolor mortal que haya sufrido.
Por el niño que amé bajo tus ojos
y que nunca saliera de ti mismo,
por el laurel difunto que me diste
para que en mí elevara sombra y fruto,
este amargo poema en que recuerdo
la única y posible coincidencia
que existió entre mi carne y mi destino.

Alí Chumacero
1918

Poema de amorosa raíz

Antes que el viento fuera mar volcado,
que la noche se unciera su vestido de luto
y que estrellas y luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;
tiempos antes que el principio.

Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaran los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando aún no había flores en las sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.

Monólogo del viudo

Abro la puerta, vuelvo a la misericordia
de mi casa donde el rumor defiende
la penumbra y el hijo que no fue



sabe a naufragio, a ola o fervoroso lienzo
que en ácidos estíos
el rostro desvanece. Arcaico reposar
de dioses muertos llena las estancias,
y bajo el aire aspira la conciencia
la ráfaga que ayer mi frente aún buscaba
en el descenso turbio.

No podría nombrar sábanas, cirios, humo
ni la humildad y compasión y calma
a orillas de la tarde, no podría
decir «sus manos», «mi tristeza», «nuestra tierra»
porque todo en su nombre
de heridas se ilumina. Como señal de espuma
o epitafio, cortinas, lecho, alfombras
y destrucción hacia el desdén transcurren,
mientras vence la cal que a su desnudo niega
la sombra del espacio.

Ahora empieza el tiempo, el agrio sonreír
del huésped que en insomnio, al desvelar
su ira, canta en la ciudad impura
el calcinado son y al labio purifican
fuegos de incertidumbre
que fluyen sin respuesta. Astro o delfín, allá
bajo la onda el pie desaparece,
y túnicas tornadas en emblemas
hunden su ardiente procesión y con ceniza
la frente me señalan.



Jorge Hernández Campos
1921

Aria

Porque a toda colmena
llega el día en que una mano desnuda
al enjambre en el prado caliente
y a mi amor
miel y cera arrebata
¿para qué, si a la abeja, ocultarse
o de quién, si a nosotros,
en secreto y aun resistiéndonos
celda, labio, aguijón nos arranca?
¿Para qué, si tú, yo y la dura quijada
del león
escondemos la misma dulzura
que nos roba
la mano desnuda del fuerte?

Corcheas

Yo soy
el balbuciente
Grazno silencios ecos y guijarros
para la codicia inocente
del oído



Yo soy hoy
el balbuciente
que es ese quien al que se le quiebra
la saliva
o se le desleía en el hoyo
de la boca
la borrascosa rosa
de nuestras lenguas

Yo soy la matraca
que redoblaba eternidades
luego iríame
cojeando
a caminar sobre aguas mansas

Soy la puerta astillada
que un acezo gemido
azota esperanzado
abierta si cerrada
o si abierta cerrada
de cualquier modo aparte y centellada

En el dintel el tallo
siempre decapitado
los dedos cercenados
los pétalos plateados
aleteando por el aire entrecortados

Tañes, clepsidra, lejos
músicas agujereadas
de pausas inauditas
Y galopan bestias abstraídas
tambor abajo
hacia sus bienamados
carniceros

Te abrazo y desabrazo
al compás del aliento
Y porque el tartamudeo
es arenilla
en la tinta de un hoy

cada vez más hechizo
o de un amor herrumbroso
ve, cómo, úneme
enlacemos las manos mutiladas
y vayámonos
a tropezones por entre los escombros
del discurso

Y aun por no perorar lo pensaría:
la duda es la albahaca
de la misericordia,
la hesitación
la piedad por las cosas
indefensas y el titubeo, en fin,
mi blanca palomica,
el nicho por nos siempre abandonado
de la poesía

(inédito, 25/IX/1995)



Rubén Bonifaz Nuño
1923

Amiga...

Amiga a la que amo: no envejezcas.
Que se detenga el tiempo sin tocarte;
que no te quite el manto
de la perfecta juventud. Inmóvil
junto a tu cuerpo de muchacha dulce
quede, al hallarte, el tiempo.

Si tu hermosura ha sido
la llave del amor, si tu hermosura
con el amor me ha dado
la certidumbre de la dicha,
la compañía sin dolor, el vuelo,
guárdate hermosa, joven siempre.

No quiero ni pensar lo que tendría
de soledad mi corazón necesitado,
si la vejez dañina, perjuiciosa,
cargara en ti la mano,
y mordiera tu piel, desvencijara
tus dientes, y la música
que mueves, al moverte, deshiciera.

Guárdame siempre en la delicia
de tus dientes parejos, de tus ojos,
de tus olores buenos,
de tus brazos que me enseñas
cuando a solas conmigo te has quedado

desnuda toda, en sombras,
sin más luz que la tuya,
porque tu cuerpo alumbra cuando amas,
más tierna tú que las pequeñas flores
con que te adorno a veces.

Guárdame en la alegría de mirarte
ir y venir en ritmo, caminando
y, al caminar, meciéndote
como si regresaras de la llave del agua
llevando un cántaro en el hombro.

Y cuando me haga viejo,
y engorde y quede calvo, no te apiades
de mis ojos hinchados, de mis dientes
postizos, de las canas que me salgan
por la nariz. Aléjame,
no te apiades, destiérrame, te pido;
hermosa entonces, joven como ahora,
no me ames: recuérdame
tal como fui al cantarte, cuando era
yo tu voz y tu escudo,
y estabas sola, y te sirvió mi mano.

Fuego de pobres

Nadie sale. Parece
que cuando llueve en México, lo único
posible es encerrarse
desajustadamente en guerra mínima,
a pensar los ochenta minutos de la hora
en que es hora de lágrimas.

En que es el tiempo de ponerse,
encenizado de colillas fúnebres,
a velar con cerillos
algún recuerdo ya cadáver;
tiempo de aclimatarse al ejercicio
de perder las mañanas
por no saber qué hacerse por las tardes.



Y tampoco es el caso de olvidarse
de que la vida está, de que los perros
como gente se anublan en las calles,
y cornudos cabestros
llevan a su merced tan buenos toros.

No es cosa de olvidarse
de la muela incendiada, o del diamante
engarzado al talón por el camino,
o del aburrimiento.

A la verdad, parece.

Pero sin olvidar, pero acordándose,
pero con lluvia y todo, tan humanas
son las cosas de afuera, tan de filo,
que quisiera que alguna me llamara
sólo por darme el regocijo
de contestar que estoy aquí,
o gritar el quién vive
nada más por ver si me responden.

Pienso: si tú me contestaras.
Si pudiera hablar en calma con mi viuda.
Si algo valiera lo que estoy pensando.

Llueve en México; llueve
como para salir a enchubascarse
y a descubrir, como un borracho auténtico,
el secreto más íntimo y humilde
de la fraternidad; poder decirte
hermano mío si te encuentro.
Porque tú eres mi hermano. Yo te quiero.

Acaso sea punto de lenguaje;
de ponerse de acuerdo con el tipo
de cambio de las voces,
y en la señal para soltar la marcha.
Y repetir ardiendo hasta el descanso
que no es para llorar, que no es decente.
Y porque la verdad, no es para tanto.

Jaime García Terrés
1924-1996

Cantar de Valparaíso

¿Recuerdas que querías ser un poeta telúrico?
Con fervor aducías los admirables ritos del paisaje,
paladeabas
nombres de volcanes, ríos, bosques, llanuras,
y acumulabas verbos y adjetivos
a sismos o quietudes (aun a las catástrofes
extremas del planeta) vinculados.

Hoy prefieres viajar a medianoche, y en seguida
describes episodios efímeros.
Tus cuadernos registran el asombro
de los rostros dormidos en hoteles de paso.
Escoges los hombros cuando el alba precipita
desde lo alto de la cordillera blondos aluviones.

¿Qué pretendes ahora? ¿Qué deidad escudriñas?
Acaso te propones glorificar el orbe claroscuro
del corazón. O merodeas al margen de los cánticos,
y escribes empujado ya tan sólo
por insondable apetencias,
como fiera que busca su alimento donde la sangre humea,
y allí filos de amor
dispone ciegamente.

Este era un rey

Y nuestra vida sigue siendo
un poco de vapor, como decía



Santiago.
Vuelan aparte los jardines
de pluma generosa. La moneda
más noble desvanece
los bordes que la fraguan.
Parte la luz. Y sólo queda
un poco de vapor en nuestras manos.

El rey ha muerto:
que lo sepan todos.
Grandes y pequeños lloren
sobre tu manto.
Al alba se fijaron los edictos.
Y ya los labios de cortejo
murmuran sin descanso la oración
suntuaria.

(Muros de olvido. Se llevaron
el rápido calor de su aposento.
Ya no suenan los días en caracolas.
Un lecho inmóvil ciega la ventana.
Se llevaron —con grave diligencia—
la forma de su rostro, las sílabas
tranquilas de su nombre.
Borraron las pisadas
y secaron las fuentes.)

Guarde también el pueblo desazón.
Campanas.
Hogueras funerales.
El rey ha muerto.

Y que diga la voz de todas las aldeas
cómo la noche se miró en sus ojos;
cómo fue escalando montañas de sombra,
mientras velaban la terraza
vanos centinelas;

cómo
la vida es vaho,
ligera nube que humedece
la palma de la mano, y luego
nada.

Jaime Sabines
1925

Así es

Con siglos de estupor,
con siglos de odio y llanto,
con multitud de hombres amorosos y ciegos,
destinado a la muerte,
ahogándome en mi sangre, aquí, embrocado.
Igual a un perro herido al que rodea la gente.
Feo como el recién nacido
y triste como el cadáver de una parturienta.

Los que tenemos frío de verdad,
los que estamos solos por todas partes,
los sin nadie,
los que no pueden dejar de destruirse,
ésos no importan, no valen nada, nada,
que de una vez se vayan, que se mueran pronto.
A ver si es cierto: muérete.
¡Muérete, Jaime, muérete!

¡Ah, mula vida,
testaruda, sorda!

Poetas, mentirosos, ustedes no se mueren nunca.
Con su pequeña muerte andan por todas partes
y la lucen, la lloran, le ponen flores,
se la enseñan a los pobres, a los humildes, a los que tienen esperanza.



Ustedes no conocen la muerte todavía:
cuando la conozcan ya no hablarán de ella,
se dirán que no hay tiempo sino para vivir.

Es que yo he visto muertos,
y sólo los muertos son la muerte,
y eso, de veras, ya no importa.

Un desgraciado como yo no ha de ser siempre desgraciado.
He aquí la vida.

Puedo decirles una cosa por los que han muerto de amor,
por los enfermos de esperanza,
por los que han acabado sus días y aún andan por las calles
con una mirada inequívoca en los ojos
y con el corazón en las manos ofreciéndolo a nadie.
Por ellos, y por los cansados que mueren lentamente en
buhardillas
y no hablan, y tienen sucio el cuerpo, altaneros del hambre,
odiadores que pagan con moneda de amor.
Por éstos y los otros, por todos los que han metido las manos
debajo de las costillas
y han buscado hacia arriba esa palabra, ese rostro,
y sólo han encontrado peces de sangre, arena...
Puedo decirles una cosa que no será silencio,
que no ha de ser soledad,
que no conocerá ni locura ni muerte.
Una cosa que está en los labios de los niños,
que madura en la boca de los ancianos,
débil como la fruta en la rama,
codiciosa como el viento:
humildad.

Puedo decirles también
que no hagan caso de lo que yo les diga.
El fruto asciende por el tallo, sufre la flor y llega el aire.
Nadie podrá prestarme su vida.
Hay que saber, no obstante
que los ríos todos nacen del mar.

Yo no lo sé de cierto, pero supongo
que una mujer y un hombre

algún día se quieren,
se van quedando solos poco a poco,
algo en su corazón les dice que están solos,
solos sobre la tierra se penetran
se van matando el uno al otro.

Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.
El amor une cuerpos.
En silencio se van llenando el uno al otro.

Cualquier día despiertan, sobre brazos;
piensan entonces que lo saben todo.
Se ven desnudos y lo saben todo.

(Yo no lo sé de cierto. Lo supongo).

XII

Morir es retirarse, hacerse a un lado,
ocultarse un momento, estarse quieto,
pasar el aire de un orilla a nado
y estar en todas partes en secreto.

Morir es olvidar, ser olvidado,
refugiarse desnudo en el discreto
calor de Dios, y en su cerrado
puño, crecer igual que un feto.

Morir es encenderse bocabajo
hacia el humo y el hueso y la caliza
y hacerse tierra y tierra con trabajo.

Apagarse es morir, lento y aprisa,
tomar la eternidad como a destajo
y repartir el alma en la ceniza.



Tomás Segovia
1927

Fragmento

XIX

Sé que no sabes que recuerdo tanto
tu piel untuosa y pálida, amasada
con fiebre y luna, y tu boca abrasada,
blanda y jugosa y salada de llanto,

y tu implorante gesto de quebranto,
sobre tu frigidez crucificada
y agradecida y tierna aunque insaciada,
y mi esfuerzo patético entretanto,

y el amor con que entonces se volvía
tu largo cuerpo de impecable diosa
en su halo de luz y denso efluvio,

y ofrecías sensual a mi porfía
la masa de las nalgas prodigiosa,
guiando mi mano hacia tu pubis rubio.

Canciones fugitivas, 2

Esta noche

La escala de este día me ha traído
A esta altura noctura

Me ha exaltado a este trono emocionante
Sólo la sombra es diáfana
Sólo la noche se compara en altura a la noche
Sólo en el aire glacial de las cimas
Despliega del todo el pulmón sus ardorosas velas
Se han corrido los velos se han disuelto los muros
No hay fuerza que vencer ni con la cual vencer
Estoy en el espacio sin rasgarlo
Soy sin abrir las alas todo vuelo
En las estrellas miro las puntas de mis dedos
El silencio se escucha con mi oído
Estoy en lo alto de la torre más alta
Lo tengo todo a mis pies esta noche
Estoy listo
Esta noche podría suicidarme.

(Para Carlos Barral)

Viaje de invierno

Y en la inocente agitación del clima
Que balbucía ya probando rumbos

Visitado por vientos
Por brumas y bonanzas en viaje
Por un frío viril buen compañero

Aguzado en mi piel
dichoso en mi pulmón
Tropecé sin cesar con la Belleza
El bulto bien anclado de su gracia
Durmiendo a descubierto

Y en la sombra imborrable de sus ojos
Vi desde qué remoto
Es fresco el manantial siempre ya antiguo
Por el que el tiempo entre nosotros brota.



Eduardo Lizalde
1929

2. El tigre*

Hay un tigre en la casa
que desgarra por dentro al que lo mira.
Y sólo tiene zarpas para el que lo espía,
y sólo puede herir por dentro,
y es enorme:
más largo y más pesado
que otros gatos gordos
y carniceros pestíferos
de su especie,
y pierde la cabeza con facilidad,
huele la sangre aun a través del vidrio,
percibe el miedo desde la cocina
y a pesar de las puertas más robustas.

Suele crecer de noche:
coloca su cabeza de tiranosaurio
en una cama
y el hocico le cuelga
más allá de las colchas.
Su lomo, entonces, se aprieta en el pasillo,
de muro a muro,
y sólo alcanzo el baño a rastras, contra el techo,
como a través de un túnel
de lodo y miel.

Ni miro nunca la colmena solar,
los renegridos panales del crimen

* *Fragmento.*

de sus ojos,
los crisoles de saliva emponzoñada
de sus fauces.

Ni siquiera lo huelo,
para que no me mate.

Pero sé claramente
que hay un inmenso tigre encerrado
en todo esto.

Grande es el odio

1

Grande y dorado, amigos, es el odio.
Todo lo grande y lo dorado
viene del odio.
El tiempo es odio.

Dicen que Dios se odiaba en acto,
que se odiaba con la fuerza
de los infinitos leones azules
del cosmos;
que se odiaba
para existir.

Nacen del odio, mundos,
óleos perfectísimos, revoluciones,
tabacos excelentes.

Cuando alguien sueña que nos odia, apenas,
dentro del sueño de alguien que nos ama,
ya vivimos en el odio perfecto.

Nadie vacila, como en el amor,
a la hora del odio.

El odio es la sola prueba indudable
de existencia.



El tigre real, el amo...

El tigre real, el amo, el solo, el sol
de los carnívoros, espera,
está herido y hambriento,
tiene sed de carne,
hambre de agua.
Acecha fijo, suspenso en su materia,
como detenido por el lápiz
                que lo está dibujando,
trastornada su pinta majestuosa
                por la extrema quietud.
Es una roca amarilla:
se fragua el aire mismo de su aliento
y el fulgor cortante de sus ojos
cuaja y cesa al punto de la hulla.
Veteado por las sombras,
doblemente rayado,
doblemente asesino,
sueña en su presa improbable,
la paladea de lejos, la inventa
como el artista que concibe un crimen
                de pulpas deliciosas.
Escucha, huele, palpa y adivina
los menores espasmos, los supuestos crujidos,
los vientos más delgados.
Al fin, la víctima se acerca,
estruendosa y sinfónica.
El tigre se incorpora, otea, apercibe
sus veloces navajas y colmillos,
desamarra
la encordadura recia de sus músculos.
Pero la bestia, lo que se avecina
es demasiado grande
—el tigre de los tigres.
Es la muerte
y el gran tigre es la presa.

Víctor Sandoval
1929

Mi tiempo, padre...

Mi tiempo, padre:
Himnos de guerra y tableteo de metralletas.
Lo estoy viviendo apenas pero lo estoy viviendo.
Soy el aire del arquero y su brazo.
Te veo escribiendo tus poemas
como éste, padre, como éste.
¿Para qué, para quiénes?
¿Para quiénes abres tu cartapacio,
tu horrenda máquina de escribir
como dentadura postiza?
A veces te leo en los periódicos
llenos de mosquitos proditorios.
Hace cincuenta largos años
que estás sobre la tierra.
Yo, padre, soy yo-padre desde que tú naciste.
El beso que pongo en tu mejilla
es el bien común,
el orden que rodea nuestra cisterna.
Por este lento avanzar del poemario,
del poema-río de tu consagración,
te despega la muerte de la vida
con paciencia de coleccionista.
Soledad de Abajo
y la brumosa mesa del café.
Puerto de la Concepción
y el viaje que no has de realizar.



Viudas de Oriente
y la pasión nostálgica.
Viudas de Poniente
te desnudo y me desnudas en sábanas de bramante.
Ojo de Agua de Crucitas
desde lejos viene la tarde.
Santa Rosalía del Polvo
un cantor de piedra en la mirada.
Rancho de Pulgas Pandas
el purificador de almas tragando lumbre.
Pila de los Perros
el fontanero abriendo las fuentes de la plaza.
Amapolas del Río
una flauta enamorada.
Soledad de Arriba
Don Juan el empalado bajo un claror de hogueras.

Juan Bañuelos
1930

Aquí a sangre...

Aquí a sangre, aquí tal si saliera
de una enorme bestia destazada.
La humareda de los siglos ahogándome.

Golpeando atrás del alma, golpeando
en nombre de la puerta custodiada:
«Ten coraje, Bañuelos.
Valor, viejo».

Será en la cacería siguiente
cuando mi íngrimo horizonte
caiga bajo la zarpa del estrujamiento.
Será. Será.
Los nervios con sus patas de diarrea.
Será el cimpiés errante de las fosas
abiertas en los rostros.

Y hallándome acosado
parpadeó el espejo
detrás de mi memoria.
Jugué a tener memoria.
Ascendí ensacerdotado de juncia y de cafetos.
Corrí por los llanos de Colón.
Fuí huésped a los quince
de aquella cárcel municipal,
y luego él «considera que es tu hijo»
y ese olor natal de Tuxtla y sus alrededores



cuando, leyendo bajo el puente, el agua era
un ave larga que volaba boca arriba.
Y ahora aquí, entre la producción y el miedo,
«bendito seas entre todos, bendito», «no te eches
a perder», «visita a tus tíos»...

Avergonzado de gastar todos estos años
en imágenes de aserrín, con los puños cerrados,
como el lagarto al acecho del mosco en la ribera.
Necio. El polvo de la persiana cae en mis hombros.
Qué quiere usted. Salmuera en mi ojo izquierdo
que rodea desgarrado el farallón
de lo que no ha podido soñar, de lo que tú no soñarás:
«la vida práctica es astucia, mi amigo.
Jode, come y bebe. Entra al PRI»...

Y todavía habrá personas que se asombren
cuando cuentes que las hormigas
rezan su hastío, que el odio nunca está solo,
y que la sombra del durazno
huele lo mismo que su flor.

(Ay pequeño Sabinal de lavanderas
chorreando sol bajo las miradas
de las comadrejas y de la hierba
asustada).

Y hallándome acosado,
en tanto aplaco
mis nervios con sus patas de diarrea,
mientras enloquezco,
mientras muerdo estas paredes,

acuso a la luz
de que al abrir una granada
se despeñó hacia adentro
haciendo saltar su espuma roja
idéntica
a la que expulsa el azteca desollado.

Marco Antonio Montes de Oca
1932

Ruina de la infame Babilonia*

A mis padres

I

Todo se ahoga de pena
y las mismas escafandras se amoratan bajo el mar.
El pulso, lo más cierto de un río con vida,
y la sal, estatua que nace demolida,
apagan sus latidos;
el tajo fúnebre
no permite más germinaciones.
Asimismo, las piedras de mi esqueleto
jamás estuvieron soldadas
y ahora se cansan de su equilibrio.
¿Qué helado lugar, apenas hay buitres
y un inmenso bagazo rompe las lágrimas!
De todo esto ha de beber el hombre:
del agua vacía,
de esa lágrima llorada en el museo
donde héroes y follajes
no pueden asomar el pecho
contiguo al emboscado perfume de las momias.
Mi cuerpo no dobla las espigas,
la parra sombrea sin calcinarse el muro al rojo vivo,
el rescoldo no cede al yunque una sola de sus chispas.
Está extraño hoy el mundo...
y se defiende contra aquello que lo inventa.
Por eso más vale no acordarme,

* *Fragmentos.*



no mirar el sitio donde la pálida yema de mis años
es repartida y destazada,
como un amargo sol caído
en que medran gusanos.
Necesito más ojos o menos lágrimas
o colgarme con ambas manos del párpado,
sádica ventana que abierta permanece
y hasta el fin contempla el hundimiento.
Necesito pulverizar mis saltos,
deslizarme con menos huesos que nunca,
pues jadean los belfos de mi herida
y si en ella aparece espuma de cansancio
moriré aterrado, sin conciencia,
de espaldas a ese paraíso benévolo
que suele abrirse,
cuando a marinos milagrosos
que navegan sin nave,
se les desfonda la suela del zapato.
Me duele que la vida no me duela
como a esos topos inflados de cascajo,
que llevan túneles al pedernal
y con ojos rojos como lámparas
atraviesan densas fumarolas
y aún soportan en la espalda
todas las estrellas y los ríos.
¡Oh mineros abrumados,
temblorosos tamemes del planeta,
contemplad, contemplad conmigo el aire negro,
las tristes piedras que fueron un incendio
y casi una mirada.
Hoy está extraño el mundo...
La yerba piensa desde su cráneo de rocío
que ya nadie cabe en su muerte,
pues la sinceridad traiciona
y ni con todos los huesos juntos en la mano
podemos tener certeza de lo cierto,
ni siquiera en la hora en que el cuerpo
es un ataúd del corazón,
del corazón sólo tenido en alto,
para descargarlo, suave piedra roja,
sobre el pavor del último instante.

Guillermo Fernández
1932

A un muchacho desconocido

De abril el paso
y la cadencia
vas dejando tu sombra
como alfombra de primavera

Y apresuro mi paso

Caminando a tu lado
un invisible brazo apoyo
en tu hombro tan lejano

«Pero qué viejo el paje»
dirán los que me vean
caminando a tu lado

Anónimo dichoso
camino junto a ti
emparejando edades
reinos y pasos.

El reino de los ojos

A Yeih

Trajiste, amor, la regalada brisa
como un potro jovial de la llanura.



Se abrió a la luz la casta tan oscura
con el fruto rural de su sonrisa.

Llegaste a orear la cámara sumisa
y a plantar en los muros la verdura.
Está llena de musgos esa hondura
donde el diente animal marca su prisa.

Y porque alza su fuego entre la sombra
como un pájaro blanco en la blancura
cantando las delicias de lo hondo,

yo bendigo la lengua que lo nombra,
y al silencio frutal de esa creatura
con su primer soneto correspondo.

Cancioncilla

Un llano sol amigo
entibia el agua dulce
que brilla en la mirada
de mi joven señor.

Cuando cierra sus ojos
dos balcones se aíslan
en las horas tranquilas
de mi joven señor.

Canta bajo sus párpados
toda la monarquía
de la melancolía
de mi joven señor.

Cedo mis territorios
y el afán de mis armas
a una sola palabra
de mi joven señor.

Ulalume González de León
1932

Alejandrinos blancos para un nadador en cierne

A Mr. George H. Fields

Anoche temprano, estamos en invierno,
y a las 7 p.m. marcarán los termómetros,
según el Canal 2, unos 14 grados.
Aunque el agua está a 30, sería lo prudente
no quitarse las batas antes de tres minutos
de besos. Ya quitadas, tomarse medio más
para verse desnudos a la luz (no habrá otra)
de los cuerpos. Y así ganado grado y medio,
clavarse en la piscina, nadar, nadar, nadar
como desesperados 60 metros: sólo
entonces no sabremos dónde comienza el agua
ni dónde acaba el cuerpo. Y en prenatal tibieza
y flotantes abrazos, lentos celebraremos
nuestro primer encuentro de edénicos delfines
aunque los submarinos besos sepan a cloro.
Y juro que no habrá resfriados, querido:
uniendo grandes toallas a malos pensamientos,
sí, nos valdrán sombrilla, bien, frío y distancia
al cruzar el jardín hacia la regadera
donde para empezar nos enjabonaremos
el uno al otro...

(De *El Diario Rojo,* Año II **1989)



De un no saber sabiendo

Entre ningún después y ningún antes,
cierra el abrazo tiempo desprendido.
Como el ayer es el mañana olvido
y un olvido recuerdan los amantes.

¿El hoy?... En su estampida los instantes
vacían el abrazo: nunca ha sido.
Pero con la memoria de ese olvido
ellos recobran su después, su antes.

Sí: fue el abrazo. Saben, separados,
lo que ignoraron juntos al perder
sus cuerpos y sus almas enlazados.

Buscan otros *después* que en *antes* trocan.
Saben. Pero no pueden conocer
el no-lugar, en hoy que nunca tocan.

(*El Diario Rojo,* Año IX, 1986)

En que se reúne materia prima para recordar a la jarra olvidada

Fantasmas intercambiables
de la memoria artesana,
nubes que el sueño desgrana
sólo un instante habitables

por tu aparición, friables
azules que al ojo hilvana
el deseo: filigrana
de ríos innavegables

hacia ti. De esa evasiva
materia, que sólo a punto
de disiparse es certeza,
nace como siempreviva,
si sus relámpagos junto,
tu sostenida sorpresa.

(De *La Jarra Azul,* inédito)

Gabriel Zaid
1934

Piscina

Vengo al aire, del agua, más ligera,
a reanudar lo que se rememora.
Saco el pecho en el tiempo. ¿Ves ahora
los cuerpos de esta falsa primavera?

¡Qué pretensión de paraíso fuera
equilibrar el aire de la aurora!
Yo me vuelvo a los vientres de la hora
a clavar mis silencios en la espera.

No me des a la luz, madre, te pido,
que aquí ni prisa ni temor me asalta
y oigo el tiempo flotante y suspendido.

Quiero la libertad, y la más alta
libertad del silencio en el olvido
¡y es el aire del mundo el que me falta!

Selva

Me gusta acariciarte el hipopótamo.
Husmear lo que apenas perdices.
Acechar tu bostezo furibundo.
Disparar al vuelo de tu aullido.



Me gusta darte el dedo a moder,
la percha de tus periquillos.
Verte, mona desnuda, meditar,
de la cola, del árbol de la vida.

La pantera feliz ronronea
después del suculento pleistoceno.
Me gusta la gratitud
en los ojos de la victoria.

Nacimiento de Eva

No tengo tiempo que perder,
me dijo al amanecer,
y desplazó un volumen de mujer.

Mar de mujer y piélago de sillas.
El astillar me dejas hecho astillas,
salpicadas de hielo las costillas.

Botaduras heladas y funestas.
Está bien. Pero qué horas son éstas.
No te has quedado ni a las últimas fiestas.

Reloj de sol

Hora extraña. No es
el fin del mundo
sino el atardecer.
La realidad,
                torre de pisa,
da la hora
a punto de caer.

Hugo Gutiérrez Vega
1934

Variaciones sobre una Mujtathth de Al-Sahrif Al-Radi

Era el tiempo en que se nos abría el paraíso
en todos los minutos del día.
Días de minutos largos,
de palabras recién conocidas.
El ojo de la magia les daba una iluminación irrepetible.
Y sucedió después que el paraíso era un engaño de la luz,
que a los amigos les bastaba un segundo para morirse,
que los amores llevaban dentro una almendra agria.

En la noche el paraíso sigue abriendo su rendija,
un fantasma de la luz,
el que hace que los amigos estén siempre aquí,
que los amores se conformen con su almendra agria,
que el corazón no rompa a aullar en la montaña.

V. El Pontífice

Vivo en el descalabro.
No he podido aliar mi voluntad
a una ortodoxia
firme, clara y segura.
Dudo y persisto en la búsqueda
de un cordel pendiente del aire,
de lo innombrado,



de lo que da sentido a la noche lunar,
a la mañana descubierta por pájaros sedientos,
a la tarde sentada en la banca del parque,
a tu calma cuando al final del amor
te ocupa la plenitud del cuerpo.
No puedo aceptar
el orden preciso de las creencias.
Cuarenta y seis años en el mundo
me han dejado la certidumbre
de que aquí hay un engaño,
un retorcido truco,
algo que sobrecoge al desamor,
algo trivial y blando,
algo tan natural como la sangre.
A nada puedo aferrarme
y no protesto o me doy por vencido.
Tal vez esta búsqueda
y la certeza del engaño
sean una oscura forma
de la gracia.

El gato de Mistrás

A Sashka, Makárova, Tilo,
Robin, Nina y Copelia.

El gato observó todo el afán: chocaban las armas, gritaban las mujeres, y los sacerdotes en las esquinas anunciaban el fin del mundo. El gato lamió su rabo tranquilo y entrecerró los ojos. Acostado en una terraza del palacio del Despotado, su figura contradecía la agitación creciente. Pensó en ríos de leche, sardinas plateadas, chimeneas encendidas, tardes de oro, suaves alfombras, y las manos de su dueña recorriendo el lomo goloso. El mundo es nada más esto, dijo, y se dedicó al aseo de su mano derecha. El presente ignora el futuro y el pasado es leche tibia, sol alto y manos suaves dando calma y placer. Así es la vida...

Gerardo Deniz
1934

Gani

Caía la tarde sobre aquel París de antaño;
cruzaban, lentos, la pasarela y encima del poniente
lució la estrella del pastor. Jorge Spero giró con elegancia
estrechando el talle de la sólida demi-vierge. Señaló con
el índice y aspiró a fondo:
—Venus, planeta segundo,
gravita a dieciocho millones de leguas del sol.
(La joven Yclea, dulcemente, aprobaba; sonriendo
entornaba pestañas pajizas.)
Un tren expreso
lanzado a velocidad de sesenta y tres millas por hora
tardaría siete años y medio en alcanzar aquel astro.
Venus, insisto
—Jorge se enardecía—,
con una densidad de cuatro punto cincuenta y uno,
desplaza cada dieciséis minutos un volumen de once trillones
de toesas cúbicas; a Marte
—rozaba Yclea con ocho dedos la barandilla del puente—
dicho expreso tardaría diecinueve años. —¿A Júpiter?
—bisbiseó la hermosa
desfalleciente mientras el sabio, volviéndola sin
ceremonia, le buscaba en el pecho.
—Cincuenta y dos años siete meses. —¿Saturno?
—¡Ciento cuatro años! —y amasaba salvajemente la teta
diestra.
Yclea, mordiéndose los labios: —¿Neptuno?



—¡Quinientos veintinueve y veintiséis semanas!
(Spero se abalanzó. La joven bramó como un reno
pero logró apoyar los codos en el pretil y apretar ambos
puños.) —¿A la Polar, entonces?
—¡Tres mil setecientos lustros! —y él, aferrado a las
caderas,
embestía frenético por detrás, ropa contra la ropa, falda
y miriñaques. —¿Aldebarán?
—¡Trescientos nueve siglos! —¿Antares? —¡Ciento
cuarenta
y ocho mil años! (Ella oscilaba con el amado
subido a su opulenta espalda
y pataleando al aire). —¿... Sirio? —los dientes rechinan.
—¡Seiscientos treinta y cuatro mil bisiestos! —Jorge se
restregaba con violencia,
resoplaba en aquella nuca rubia.
Unos deshollinadores hicieron alto para mirar a los
novios.
—¿Betelgeuse? —¿Cuál dices? —Betelgeuse. Alfa
Orionis, pues. —¡Dos millones dos
cientos mil
trimestres! –un académico los contemplaba distante a
pocos pasos,
cruzando hacia el Instituto, espadín y bicornio;
Jorge, con un largo gemido, comenzó a resbalar
hasta que las puntas de sus botines tocaron de nuevo el suelo.
—¿Las Pléyades? —suspiró la bella con alivio, mirando
aún hacia el río, por si acaso.
—Millón y pico... —ya él
se corregía el gorro, peinaba con languidez los pliegues
de su capa
y ofrecía galantemente el brazo a la blonda noruega..
Creció la noche y en ella se perdieron, despacio,
discretos.

Francisco Cervantes
1938

Convalecencia, oh descubrimiento

Innecesaria, pero también llameante,
ausente, pero sonriente en su laberíntica constancia,
así traza una vida su frágil certeza
que nadie debe conocer... Ah, nadie...
porque más fácil es la vida
que hurgar en el desprecio hasta encontrar la muerte.
Madre de restos vencedores,
principio de evasión, oh, gloriosa a ti, infortunio
que produces el gesto más hermoso,
el gesto que pone término a esa danza inobjetable,
a esta benevolencia con la que nos reciben las alucinaciones
y estimulan nuestras productivas fiebres.
Memorias del convaleciente:
la búsqueda, en sueños, de la hermosa prostituta,
amada con tanta suavidad,
mientras la pulmonía clavaba sus astillas,
mientras las palabras dejaban de tener sentido.
El sonido del organillo de boca
que llegaba el lecho entre espesos jarabes, calientes en extremo;
el nombre de la prima cuyas piernas acarició bajo el árbol,
en las afueras de aquel pueblo frío
donde la muerte veraneaba...

Y luego aquel grito...
convalecencia, ¿te pudimos conocer
todos aquellos que sabemos
que no es el descanso ni el olvido lo buscado?



Ni siquiera la curación. Otros, los más acaso,
conocieron tu rostro en el espasmo;
porque después llega algo que no buscó el enfermo,
y que todos, de poder, hubieran evitado;
llamémosle así, con ese dulce nombre,
pálido y tembloroso como niño de trece años
que empieza a descubrir el sexo.

El sueño del juglar

El juglar duerme su sueño de cadáver
su olvido de mariposa su sueño de alfiler
y la memoria oh la memoria gastada de los dioses
de cuando en cuando posa su ala desplumada y
desplomada
sobre el recuerdo de su cuerpo
y entonces la canción se escucha lejana y vuelven
los ecos de campañas de lanza y flecha y culebrinas
y prometidas esperando el regreso de los suyos campeones
y pudo ser que sólo recibieran el esqueleto dentro de la
[armadura
o una mancha de sangre impresa en el guantelete
o un banderín ajado por la muerte
y sus ojos se hayan llenado de rencor contra el muerto
y el siglo se les haya poblado de fantasmas y dragones
oh la conquista de esa locura de reinas
los cantos de juglares hambrientos o juglares satisfechos
barrigas son los cantos los corazones botas
de un vino viejo y sin mancilla
si tú lo oyeses ese canto amada
si supieras que he venido a rescatar nuestra alegría
y me encuentro súbitamente preso en mi agonía
y entonces las voces caducas de juglares
vuelven a resonar en mi nostalgia
quien escuchara esa voz que no supiera
estar detrás de su sueño como un escudero
ay ya no estamos en el campo he sido derrotado
y ya no ondea mi banderín campea la corrosión
y el sueño no vuelve a construir los muros de ansiedad

la espada no flamea al ser desenvainada
ni ruge encerrada en su prisión
el corazón no saca su voz de perro
ni se guarda la mugre sin el sueño.



José Emilio Pacheco
1939

Antiguos compañeros se reúnen

Ya somos todo aquello
contra lo que luchamos a los veinte años.

Malpaís

Malpaís: Terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava.
Francisco J. Santamaría: *Diccionario de mejicanismos.*

Ayer el aire se limpió de pronto
y renacieron las montañas
Siglos sin verlas. Demasiado tiempo
sin algo más que la conciencia de que allí están,
circundándonos
Caravana de nieve el Iztacíhuatl.
Cúpula helada
o crisol de lava en la caverna del sueño,
nuestro Popocatépetl.

Esta fue la ciudad de las montañas.
Desde cualquier esquina se veían las montañas.
Tan visibles se hallaban que era muy raro
fijarse en ellas. Verdaderamente
nos dimos cuenta de que existían las montañas
cuando el polvo del lago muerto,
los desechos fabriles, la cruel ponzoña

de incesantes millones de vehículos,
    la mierda en átomos
de muchos más millones de explotados,
bajaron el telón irrespirable
    y ya no hubo montañas.
    Contadas veces
se deja contemplar azul y enorme el Ajusco.
Aún reina sobre el valle pero lo están acabando
entre fraccionamientos, taladores y lo que es peor
    incendiarios.
    Por mucho tiempo
lo creímos invulnerable. Ahora sabemos
de nuestra inmensa capacidad destructiva.

Cuando no quede un árbol,
cuando todo sea asfalto y asfixia
o malpaís, terreno pedregoso sin vida,
ésta será de nuevo la capital de la muerte.

En ese instante renacerán los volcanes.
Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.
El aire inerte se cubrirá de ceniza.
El mar de fuego lavará la ignominia
y en poco tiempo se hará piedra.
Entre la roca brotará una planta.
Cuando florezca tal vez comience
la nueva vida en el desierto de muerte.

Allí estarán, eternamente invencibles,
astros de ira, soles de lava
indiferentes deidades,
centros de todo en su espantoso silencio,
ejes del mundo, los atroces volcanes.



Homero Aridjis
1940

Construyo tu balanza

Construyo tu balanza
en la sequedad de mi costado
en la cabeza inútil del bárbaro en mis manos
en los trigos y en las distancias
en las riberas donde la Segunda Persona
te cumple y te promete.

Construyo tu alabanza
en la fuente de vida donde accionas
en el ave sucia
en los ojos que te sobreviven
en la soledad del junco y el asfodelo
en las paredes juntas y distantes.

Construyo tu alabanza
en el rostro de los tránsfugas
en los que murieron antes de alcanzar un rostro
en los asesinos de seres posibles.

Construyo tu alabanza
en palabras como puertas
en ventanas y símbolos y desafecciones
en la noche que se prolonga
para conceder el alba.

Putas en el templo

A André P. de Mandiargues

Llegaron una mañana de septiembre
cuando ya se habían ido los turistas
En los cuartos arruinados abrieron sus maletas
se cambiaron los vestidos
y por un momento desnudas frente al templo
fueron aire carnalizado
Las golondrinas huyeron de sus cuerpos
al entrar ellas en el recinto oscuro
y sus voces gárrulas sonaron en los muros
como el ave más trémula en la tarde
Al ponerse el sol los hombres de los pueblos
vinieron a buscarlas
e hicieron el amor con ellas en camas plegadizas
que parecía iban a caer sobre las piedras
y después en la noche
A lo lejos se oyeron los perros los árboles
los hombres la pirámide y el llano
cantar el mismo murmullo de la vida
Y por semanas bebieron y amaron en la ciudad antigua
atravesando al moverse fantasmas y perros de la muerte
hasta que una mañana la policía vino a arrestarlas
en un coche viejo
y se fueron de Uxmal bajo la lluvia.

(Poetas nacidos entre 1943 y 1956)

Desde la visión rápida e inmediata de un viaje en pleno vuelo que necesariamente impone tratar de saber qué es lo que ocurre en la actualidad, salta a la vista el estado de agitación de la nueva poesía en México. En contra de la mutilación económica y política de la realidad, el sentido de movimiento de los nuevos poetas expresa una salud y una inteligencia, si no siempre evidentes, sí con una voluntad decidida; además, nos enseña la operación sincrónica de un juego de diferencias y semejanzas entre poéticas distintas y hasta contradictorias. Está en marcha un discurso inclusivo de la diversidad de los lenguajes alejado de la militancia que casi siempre enarboló una retórica combativa. En unos casos prevalece un principio radical de analogía que va de las acumulaciones del barroco a la asociación proliferante de una cierta inventiva que podríamos relacionar con la libertad surrealista o con el interés metalógico de la poesía del lenguaje; en otros, este principio analógico actúa en el carril opuesto por reducción a los giros del habla tanto coloquial como dialógica; y en otro más, domina algo como un imagismo espontáneo alerta contra el peligro de los símbolos pero abierto al poder del concepto en la búsqueda de una nueva concreción. Observamos un movimiento oscilatorio entre la imagen única y la imagen fragmentada; asimismo vemos una alternancia entre la prosa y el verso. Las soluciones intermedias son varias y pueden ser intercambiadas en el tiempo. De alguna manera, presenciamos la escenificación de una pugna entre los «analistas» y los «sintéticos»; pugna que viene desde los Contemporáneos y que podemos reconocer en las diferencias existentes entre el complejo tejido en espiral de *Muerte sin fin* de José Gorostiza y las diáfanas construcciones concéntricas de *Colores en el mar* de Carlos Pellicer. Esta contradicción ha cobrado en los últimos años una agudeza mayor con la elaboración de textos donde la estética del fragmen-

to desintegra las representaciones de un yo ingenuo o donde, por el contrario, una estética más de carácter dramático que biográfico crea las acciones y los personajes de una historia común. También es visible en el ejercicio de una poesía de sujeto sin protagonismo sentimental o épico, pero que cuestiona el vacío generado por la dispersión del texto. Es curioso notar que por caminos diversos estas posturas pueden multiplicar el número de voces que resuenan en el interior del poema o reducirlas a una voz omnipresente. Quizás en esta poesía de creación de personajes y en la búsqueda intensa de la realidad inmediata sea donde podamos localizar algunos de los rasgos específicos de la nueva generación. El peligro los acecha a todos. A unos, la búsqueda de la unidad los puede llevar a caer en una armonía decimonónica con todo y la superchería de los arcanos; a otros, el encandilamiento con la idea de la «craquelación» los puede agarrar desequilibrados en una mini-ideología verbosa y oracular. Hay peligro. También hay recompensas. Nos encontramos con poemas cuyo exceso verbal nos deja admirar paisajes reales de lugares apartados que no conocíamos y hay poemas donde la concisión o una aparente ingenuidad revelan una inteligencia y una moral. Desde la declaración de Ramón López Velarde de que la vida sentimental había sido transformada a ecuaciones psicológicas, es difícil no tomarse el tiempo al perseguir una forma que busca su estilo. Es importante señalar que la nueva poesía en México no puede ser comprendida sin la presencia de poetas que no son de México pero que tienen una fuerte presencia (editorial, universitaria, crítica) en la nueva poesía mexicana. Ellos son: el brasileño Horacio Costa, el peruano Antonio Cisneros, el cubano Orlando González Esteva, el italiano Valerio Magrelli, el uruguayo Eduardo Milán, el argentino Néstor Perlongher y otro puñado más que, junto con la acción directa de la poesía norteamericana, están cambiando el perfil de la poesía mexicana. También es importante señalar que en los últimos años los trabajos de traducción como de edición realizados por los propios nuevos poetas han modificado el horizonte de lecturas. Para escoger a los autores que están en esta selección tomamos como referencia objetiva su inclusión en las principales antologías y su participación en las publicaciones más importantes del país. Asimismo, tomamos en cuenta que la crítica ha valorado su escritura y que muchos de ellos han recibido diversos reconocimientos. Todos han elaborado, en mayor o menor medida, un tono propio que rebasa el plano general de pertenecer a una o a otra estética. Es muy difícil hacer un corte. ¿Dónde comienza una generación? ¿Dónde termina? En el balance crítico de una obra ¿debemos considerar la unidad de uno o varios libros o sólo los buenos poemas? En este momento están en pleno desarrollo varios autores que pertenecen al período 1943-1956 y que podrían inte-



grarse el panorama que aquí ofrecemos. Algunos de ellos son Eduardo Langagne, Eduardo Hurtado y Adolfo Castañón. Quizás éste sea también el caso de Gabriel Magaña. Seguramente alguien dirá que faltan algunos. Tendrá razón. Esta selección esta limitada por el gusto, inevitablemente arbitrario, la cuenta descendente del tiempo y, desde luego, el espacio reducido que ha establecido el editor.

Gloria Gervitz
1943

Shajarit*

En las migraciones de los claveles rojos donde revientan cantos
de aves picudas
y se pudren las manzanas antes del desastre,
Ahí donde las mujeres se palpan los senos y se tocan el sexo
en el sudor de los polvos de arroz y de la hora del té.
Flujo de enredaderas a través de lo que siempre es lo mismo,
Ciudades atravesadas por el pensamiento
Miércoles de ceniza. La vieja nana nos mira a través de un haz de
luz,
respiran estanques de sombras. Llueve morados casi rojos.
Arriba es abajo?
Estamos en la fragilidad de la corteza del otoño.
En el parque rectangular
en la canícula cuando los colores claros son los más conmovedores,
Antes del Año Nuevo Judío.

Tenue locura de los navíos de carey, olvidadas plegarias, ásperas.
Nacen vientos levemente aclarados por la oración, bosques
de pirules.
Y mi abuela tocaba siempre la misma sonata,
Una niña toma una nieve de limón en la esquina de una calle
soleada.
Un hombre lee un periódico mientras espera el camión.
Se fractura la luz,
una pareja de mediana edad todavía se atreve a tomarse
de la mano.

* *Fragmento.*



Y la ropa está tendida al sol. Impenetrable la sonta de la abuela.
Tu dijiste que era el verano. Oh música estrujada por los muebles.
Y la invasión de las albas, y la invasión de los verdes intensos.
Abajo, gritos de niños que juegan, vendedores de nueces,
respiración de rosas amarillas. Y mi abuela me dijo a la salida
del cine,
sueña que es hermoso el sueño de la vida, muchacho.
En el vértigo de la oración de Kol Nidrei antes de comenzar el
gran ayuno,
En los vapores azules de las sinagogas.
Después y antes de Rosh Hashaná
En el color blanco de la lluvia en la Plaza del Carmen,
Mi abuela rezando el rosario de las cinco y tus oscuros
antiquísimos ojos
niña de siempre. El eco del Shofar abre el año.

En la vertiente de las ausencias al noroeste,
En el estupor desembocan las palabras, los afectos, la saliva y
los insomnios
y más hacia el este me masturbo pensando en ti.
Hoy martes. Unos cuantos mares claros convulsos de su propia
belleza,
El color y el tiempo de las bugambilias son para ti. El polen quedó
en mis dedos.
Los chillidos de las gaviotas. El amanecer. Las espumas en el
azoro del ala.
Apriétame. Madura el olor de la lluvia, la infancia insípida de
tu olor
de violetas ácidas y afiebradas por el polvo
Y el frescor está en las distancias, en tu vulva,
Hay la vida después de los insomnios,
las palabras incontestables que no son más que una oración larga,
una forma extraña de locura después de la locura,
las jaulas donde se encierran los perfumes, las alegrías
interminables,
la voluptuosidad de nacer una vez y otra, éxtasis inmóvil.
Muévete más. Más.
Pido mucho. Eres más bella, más aterradora que la noche
Me dueles.
Alcobas grasientas, fotografías casi despintadas por la
fermentación del silencio,
corredores abiertos.

Francisco Hernández
1946

Cuaderno de Borneo*

I

A la sombra de un helecho gigante, una mujer sin dientes
quita piojos a una niña con los ojos llenos de nubes.
Dos niños esperan su turno. Me siento junto a ellos y aguardo
las manos de la espulgadora.
No tengo piojos, pero no se puede viajar hacia la muerte sin caricias.

2

Me gusta esta quietud. Es ensordecedora. Los insectos han
tomado por bosque mi cabeza.
Las cosas guardan en su interior un ruido. No hay nada que
no suene en todo el universo.
La brisa aún no descubre los sonidos recónditos del oro.
Tu nombre: oro molido en las balanzas del silencio.

* *Fragmento.*



Elsa Cross
1946

Canto malabar

I

La tarde entera se vencía al paso del viento.
Como arcos se doblaban los árboles
y una flecha imprevista me daba al corazón.
Deambulé por aquellas calzadas
donde tanta vida cimentaron tus pasos.
El viento alzaba tolvaneras en medio de los campos,
trastornando a esos pájaros rojos,
borrando campamentos de insectos en las grietas.
La tierra pone polvo en mis labios —su ofrenda.
Y mi ofrenda a las estatuas que guardan el camino
¿sólo palabras?

Estaba junto al baniano
aquella tarde en que el zureo de las tórtolas
volvía insoportable tanta belleza.
La noche iba entrando a tus jardines.
Estaba junto a la estatua de Yama, Señor de la Muerte,
montando su búfalo negro mientras Savitri
le arrebataba con argumentos la vida de su amado.
Tanta belleza a punto de morir.
Te vi por última vez allí, desde el baniano.
Inmenso como era el viento lo había descuajado
y las ramas que cayeron a tierra echaron raíces.

¿Adónde van los sueños cuando uno despierta?
Silencio a media voz, disipación de tiempo—
la muerte, indecisa:
un murmullo que cruza en el estanque.
Tus brazos me rodean entre el sueño.
Tus brazos se disuelven en la nada.
Como árbol arrancado de un sedimento pobre.
Y en todas partes abundancia, vidas en flor.
Discurrir de insectos, zumbidos de abejas,
tus mieles que me ahogan.

Sin que lo sepa aún, envuelta en tu éxtasis
despierto, y tú te vas hundiendo en el silencio,
como esas capas de luz a punto de borrarse
fulguran todavía entre sus oros
antes de ir desertando la montaña,
la charca, el río, el campo abierto.
Sin saber en qué orilla del sueño, oigo a la vez
«dejó su cuerpo» —y los cantos a lo lejos.
Todo se detiene en tu silencio.
En mí tu imagen, ungida como una estatua,
tu mirada vuelta al infinito.

¿Quién despertó hacia qué? ¿Quién era el que soñaba?
La luz abrió en el tiempo una ráfaga oscura;
jugaba en los párpados.
La luna entera se derramó sobre el campo.
Y esa agua sobre la almohada como ambrosía,
pues al tiempo en que te duermes para siempre
despierto con un jugo muy dulce entre los labios,
exaltada en un gozo que fulgura en mi cabeza,
se enciende en mi espalda como anguilas.
Afuera la luna llena, músicas perdidas.
Tus ojos desde el fondo de una noche sin pausa.



Antonio del Toro
1947

Papalotes

De la mano de un niño como dioses antiguos
ascienden formas que dan color al viento.
Un papalote planea tranquilo y solitario
entre dos peligros: la calma y la galerna.
Su piloto, artífice del hilo, tiene los pies en tierra.
Zarpan silenciosos hacia la altura,
sin quilla ni cubierta, barcos a toda vela.
Ojos de montaña con paciencia marina
descubren a lo lejos naves enemigas:
halcones de papel en el cielo de marzo.

Contagios

Si nos visitaba el Botafogo salían a la calle los balones,
durante la Serie Mundial proliferaban las manoplas,
el suelo de tierra propiciaba las canicas,
el viento los papalotes,
el atardecer las escondidillas.
Siempre a la caza de un juego,
unas veces nos encontrábamos una liebre, otras un oso.

Danzábamos en multitudes con los juegos de moda
como los niños del cuento con el flautista de Hamelin.

Fútbol

Entre la multitud que se agita como un bosque encantado,
libres del deber, por el gusto del pasto, en la delicia de ver
rodar,
de sentir cómo nace del pie la precisión que en la vida normal
le arrebató la mano,
estamos reunidos hoy en este campo donde no crece ni la
cebada ni el trigo;
somo el coro que lamenta y que festeja,
el suspiro que acompaña al balón cuando pasa de largo
y el grito entre las redes
Nació la pelota con una piedra o con la vejiga hinchada
de una presa abatida.
No la inventó un anciano, ni una mujer, ni un niño:
la inventó la tribu en la celebración, en el descanso, en
el claro del bosque.
Contra el hacer, contra la dictadura de la mano,
yo canto al pie emancipado por el balón y el césped,
al pie que se despierta de su servil letargo,
a la pierna artesana que vestida de gala va de fiesta,
al corazón del pie, a su cabeza, a su vuelo aliado de
Mercurio,
a su naturaleza liberada del tubérculo:
a cada hueso de los dos pies, a sus diez dedos
que atrapan habilidades hace milenios olvidadas en las
ramas de los árboles.
Yo canto a los pies que fatigados de trabajar las sierras
llegaron al llano e inventaron el fútbol.



Carlos Montemayor
1947

Hoy estamos en la vida

Hoy estamos en la vida.
Otros lo sintieron ya.
Es una rueda celeste que gira
con las misma fuerza que los soles y las otras estrellas,
que la vida o las esperanzas.
Otros ante sus ojos impacientes desnudaron
los torsos bajo la fragancia de los cuerpos.
Y durante una tarde mortecina, o al amanecer,
sentados a la orilla del cansancio,
sintieron los recuerdos como piedras preciosas
que imprimían su vestigio en la carne,
como una palabra que ninguna boca expresa
pero que todos escuchan.
Y ahora hemos llegado.
Nos corresponde estrechar los cuerpos
como si fuera un asunto de vida o muerte:
nos corresponden los poderosos llamados de todas las cosas,
la embriaguez que es un río luminoso,
un heroísmo de cuerpos conmocionados por la dicha y los vasos.
Nos corresponden acariciar todas las cosas como si fueran cuerpos,
creer que el ayer es sólo hace algunas horas
y el mañana nuestra tardanza.
Nos corresponde abrir los cofres de la ideas y verterlos como
nos plazca.
Y usurpar los lugares amados por todos los que han amado,
usurpar las horas intensas de todos los que han vivido,

usurpar las casas derrotadas y saqueadas
como si fueran una ciudad nueva, una doncella;
usurpar la realidad, por algunos momentos,
como si sólo para nosotros su sol calcinante fulgurara.

Catedral

También en mí, con los años han cambiado
en los muros los nombres de Dios,
se ha acumulado polvo en rincones, gradas y columnas.
También de mis muros se desprenden los dorados mosaicos.
O Luz, aquí, ahora, entre nosotros,
desciende lentamente, pero no termines,
queda suspendida como el recuerdo
que nos atraviesa el alma del nacimiento a la muerte,
como el recuerdo luminosamente puro, serpentino,
que extiende su cordel como un hilo luminoso de amantes
para que surquen a través de muchos cuerpos
y se encuentren de nuevo, y vuelvan a ser,
antes de la nueva muerte.
Sostén esta grandeza, oh Luz,
atraviésanos como un ave lujosa y humilde,
levanta esta grandeza como se levantan los cuerpos,
como se eleva el amor entre millares de cuerpos,
y las palabras broten como una brisa
refrescando los frutos, las frentes sudorosas,
las espaldas amadas,
los muros elocuentes que intentan
convencerse a sí mismos de este mundo.



Mariano Flores Castro
1948

Maestro de obras

Atendí la inspiración de Fidias
en el templo y polvorín de Atenas
el valle del Loire sintió mi paso
mi ambición más alta que sus torres
diseñé los acueductos en Asiria
con la anuencia de sabios arquitectos
las terrazas en Deir El-Bahri
y la puerta de los leones en Micenas
construidos por la noche para el día
recibí vagas órdenes y pago
inferior a mis dones
mis señores pedían: «que mi tumba
iguale la carrera de los siglos»
mendigaban tiempo no construcciones
gocé en silencio
bajo esas lámparas insuficientes
mis viejos planos corregidos
y el secreto placer de haber sacado
mis propias conclusiones
yo que erigí esta cárcel en Gaeta
debo morir entre sus muros
por negligir las órdenes del César
que ignora el cálculo

El fondo de las cosas

Hablaba por hablar,



necesitaba el beso de un licor de seda
y volúmenes, huellas ensartadas, médulas.
Pez de calle estrecha, iba sin rumbo fijo
surcando ansioso el rito de tu copiosa sombra,
me ensalivaba el dedo para enjugar tu sexo,
podía elegir altos destinos para tu boca:
espumas, cactus de cristal.
Marino y lobo, espectral al tacto, perdí
la calma y rodé entre tus ramas de zarza carnívora.
Barroca la entrada y clásica la salida.
Te pedí lo mío. Pusiste un dígito quiero
en mis imágenes abiertas, una chupada
de hollín junto a las pendientes,
una galaxia de besos bajo las axilas,
una ofrenda de cúpulas tiernas para labios voraces
engastados en el hilo de placer de las lenguas,
hojas blandas en el grito desgranado.
Más se irguió así tanta sangre presa, en su celda
de almejas coraladas; más alto y firme
acudí a los dobleces de tu jadeo, mirándote vivir,
continente ya, suelta de amor anillante.
Te volviste, oráculo de aspas nerviosas,
tres veces giraste en tu horizonte vertical,
rayaste en lo cómico, reías sin pensar, actuando
sobre lo hablado, querías «ir al fondo de las cosas».
Ah, novedad ganada, concedías unos minutos
pero no la vida. Ibas tras los fuegos de mi aliento
hasta un nuevo punto en las caricias,
para emplazar partes intactas, para lamer
esas blanduras donde la miel traza su analogía
y el encanto húmedo revela su perla,
para enseñarme al fin a ser
amante de tus costillas, monaguillo de tus nalgas,
agua de tu primer baño, tierra de tu pequeña muerte.



Marco Antonio Campos
1949

Mi odio

Odio a los que para acomodarse la corbata
se tardan un diciembre;
a los que después de haber escrito
versos de perro dolido
mendigan la alabanza ajena.
Odio a los que desprecian
la mujer que los acosa
por un sueño que nunca alcanzarán,
y a los que con teología
—pulcramente inexacta—
se sirven de los imbéciles.
Día a día, Marco Antonio Campos
vigilé tus actos.

Principia

Los otros precisan palabras,
sonrisas llenas de vino,
halagos que terminan por creerse.
Pero yo trabajo mi vida, mis palabras,
para el arrepentimiento de los otros.

Contradictio (1)

El ajedrez de la muerte
se quedó en una pieza

Arrojo los naipes, trémulo, incendiado
y no dicen mi suerte

Y tuve una bestia de orgullo
que arrastró mi bestia

Moribunda,
una mujer pasea triste, descalza en la calle

Y es tarde para ser otro hombre

Salgo de mi casa, pontífice, ajeno,
con el crucifijo —una mujer—
colgado en mi tristeza

Si regreso, Señor,
quiero ser otro pero no Campos

¿Para qué vivir agarrado como loco al reloj?

Ya la gula de vivir se detuvo en mi garganta
Y mísera mi perra más odiada fue la angustia

Pero, Señor, yo converso en voz alta,
en voz baja converso, sí,
cosa distinta en que no oigas

Antes, entre otro océano,
arrepentí, modifiqué el pasado

Y tus ojos caminaron tristes, inmensos,
en las páginas de mis libros

Mañana partiré, me iré del todo
Aunque hoy puedo decir:
tengo amigos, no amo a mujer alguna,
el tétano del sol duerme en la ciudad de México



David Huerta
1949

Escena de costumbres

La región que buscabas en el azul del sábado es una reliquia
desprendida del corazón húmedo del aire: una zona de poca fortuna
para la riqueza de tus manos —rectas y dolorosas, metidas en el azar de un brusco acercamiento
o penetradas por el disturbio de una desnudez que nadie sospecharía

Ahora tu escena es una composición de velocidades e imaginaciones nuevas:
accidentes de cacería, oscuros trapos, paredes repletas para tu ojo sin costumbre.
Tu cuerpo es un vino que atravesaba la confusión de cuerdas y relojería sin manchar el mantel.
una medicina en la atmósfera de cabellos del sábado, una pálida risa que se desvaneció detrás de ti.

Escucha cómo se propaga la escasa conversación de los otros,
tensa en las bocas cuidadas para la muerte, ilesa y reflejante
como una gastada maquinaria sobre la carne del mundo,
tocada una y otra vez por la salud y el orgullo, invadida por un enorme paisaje conmovedor.

El joven deja de serlo

Ahora ven a la basura del día,
examina estos pedazos de realidad: luz entre los cabellos,

el sudor y su brillo, sobre qué, agua en esta boca,
el ojo todo-teatro, la agrupación sumaria de tu cuerpo
inmóvil, entre el polvo, las hierbas, las calles frecuentadas,
la amargura del alumbrado artificial,
la húmeda prueba de que aún estás aquí, sobre esta cosa
deshecha y vuelta a construir con una «ciega obstinación»,
sobre este humo de ideas y estas fragmentaciones
de duda terrestre, de calor inexplicable, de terrores nocturnos,

como si caminaras por el jardín con un ramo de flores que se
convierte en un muñón pegajoso,
como si vieras en un segundo toda la mordedura que el tiempo te
tiene preparada,
como si en la basura vieras tus ojos disueltos en una ardiente
mezcla,
como si en un instante salieran de tu cuerpo todos los nervios
y quedaras a la orilla del lago, indiferente al dolor y a la alegría,
desvanecido por dentro y abandonado a la soledad neutra:

esta basura ha brillado largamente, toda la tarde ha brillado
junto a tus manos, apagadas en el filo de esta opacidad,
mientras esperabas la decisión para tocarla,
el día pasó como una mano más grande sobre tu frente oscurecida

y te estableciste en la noche sobre un terreno seguro, muriendo en
cada gesto,
y ahora debes acercarte a ver el corazón de estas materias,
debes rodear con un abrazo estas equívocas pertenencias,
meter la cara en estas destacadas colocaciones
y debes hacerlo en una articulada prudencia, con una sonrisa de
animal joven, con un desdén meticuloso.



Efraín Bartolomé
1950

Cuadernos contra el ángel*

Tú me conoces ya como la palma de tu mano
Soy esta acumulación lenta de imágenes
este puño de tierra húmeda en que palpita un breve corazón
de oro limpio
Tú me conoces
Soy un poco de sombra herida por un alambre tenso
Soy mis sentidos como un pozo en que la luz desciende
La luz es un panal que gotea sol
un sol que gotea luz
un árbol derramando su follaje cuajado de sentidos como un ave
sus plumas
Digo «tú me conoces»
y algo más grande que mi cuerpo me envuelve en una manta tibia
Digo «tú me conoces»
y una pluma brillante de pavo real desliza su silencio sobre mi piel
desnuda
En mi sangre navega un río de palomas
En mi sangre navega un río de palabras
En mi sangre navega tu voz densa
como un aguacero que ilumina el relámpago
Tú me conoces A veces
soy un bronco tropel de potros negros
Soy un cuchillo de diamante atravesando el seno de la ternura
Soy un lamento lamido por el mal
Soy el sol de la dicha derramado en tu piel
Soy un largo torrente de terrores

* *Fragmento.*

Soy un alado escalofrío en la columna vertebral del diablo
Soy la guanábana goteando en la boca reseca de la Sed
Soy la lanza en el hombro de este verso

(Me sabe a verso el beso de la mujer que amo
Me sabe a verso el vaso en que me bebo

Me sabe a verso el vicio de mi vaso
Me sabe a vicio el vaso en que buceo)

Vuela en el espejismo de la tarde soleada una ligera sal
un leve olor marino:
un aliento marino me atrofia la garganta
Sale un alarido alargándose hasta el hastío
Por mis manos escapa el estilete del verso
Por mis manos escupe la poesía su espumarajo negro

Un aliento marino me levanta
Aletea en mi olfato   Tensa mi piel
Pone alas en la ola

En las islas flotantes de los lirios hace su nido el sol de la blancura

Tú me conoces:
sólo el lirio es capaz de ahogar el agua
Tú me conoces
Soy la feliz fatiga de mi fruto
Amo y amo y amo
y el alma se adelgaza hasta la flama
Amo y amo
hasta que el alma lame lumbre
y amo
hasta el alma del hambre
hasta que el alma alumbre
hasta que el alma herrumbre
los alambres del hombre.



José Luis Rivas
1950

V. El cerro del palomar*

La barreta rebota contra el rudo tepetate
aquí no hay agua
el embate del Norte cuela su pata de cabra
por entre las ranuras de los techos
y cuando palanquea
hace chirriar lastimeramente
los clavos con cabeza de plomo
que a penas retienen
el vuelo de las láminas de zinc o asbesto
Aquí no hay agua
sólo esqueletos por docenas
de alzados o de sorches
Aquí no hay agua
ni pailas con monedas de oro
sólo pequeñas víboras
que ondulan por la senda como leontinas de plata
sólo tupidos árboles que alargan las raíces de su sed
hasta las zanjas que se vierten en los esteros
zanjas con sangre de la fiebre aftosa
miasmas
fumigaciones contra la mosca prieta
y el paludismo
vertederos de chapapote que se embocan con el río
¿Alguien canta a la orilla de este río?
¿Alguien ha escrito
...la aventura del río es inacabable?

* *Fragmento.*

¿Alguien ha escrito
Aquí no hay agua?

Este verano gime como un ocelote en celo.
Barrido por el viento
desde la ciénaga y los pantanos vecinos
sube a reunirse
con nuestros pasos errabundos
el clamor de los sapos
—de ramas que se comban en medio de los matorrales
guindan los nidos
de las chochas y los patos silvestres.
En el instante en que doblamos
hacia la Senda de los Chuchuyates
las gallaretas se zambullen asustadas;
nadan un corto tramo bajo el fango,
y ya fuera de peligro
zurden otra vez
luciendo su fosco plumaje
mientras allá a lo lejos...
¡la clarinada de las garzas!

Es ante el último sol de la tarde.
Enfrente de nosotros se alza,
como un henchido seno,
el cerro de La Atalaya
(muro cortaciclones desde cuya punta
alcanzábamos a ver el mar...
El mar:
orca que ruge su amenaza a borbotones,
enorme cachalote azul hociqueando entre las piedras de la escollera).

El cerro de la izquierda
es un pubis de mujer:
exhibe al sol un vello crespo y abundoso.
Ahora, a nuestra espalda,
una parvada de chulinches
cruza las lomas de Altolucero
y se interna velozmente en una arboleda
incendiada de nubes.



De cara al monte
—en la inminente vecindad del cielo—
esta tarde volvemos
a regocijarnos como en la infancia
en medio de la algazara de los tordos
mientras hacemos una visita
a las criaturas de estos lares.

Y así, somos de nuevo
los harapientos príncipes de la colina,
que remontan pendientes atestadas de malvas y quelites,
indemnes como siempre entre las ortigas
aunque cundidos de *aradores*,
y con los poros más abiertos, como quesos recientes,
vamos inaugurando, al paso, atajos nuevos...
Estrechamos, afables,
la mano de los chalahuites
y otros inquilinos del zarzal,
y estiramos los dedos
—que se derriten como el chicle de la caña al sol—
por arañar tan sólo la yema de los guajes.

Coral Bracho
1951

Oigo tu cuerpo

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas —cieno bullente— landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) Toco
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros
    en tu fragua envolvente: los indicios
(Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
—siglas inmersas; blastos—. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
los hervideros.



Poblaciones lejanas

Sus relieves candentes, sus pasajes, son un salmo
luctuoso y monocorde;
los niños corren y gritan,
como pequeños lapsos, en un eterno, enmudecido
sepia demente.Hay ciudades, también,
que dulcifican la luz del sol:
En sus espejos de oro crepuscular las aguas abren y
encienden
cercos de aromas y caricias rituales; en sus baños:
las risas, las paredes reverdecientes
—Sus templos beben del mar.

Vagos lindes desiertos (Las caravanas, los vendavales, las
noches combas y despobladas, las tardes lentas,
son arenas franqueables que las separan) mirajes, ecos que
las enturbian,
que las empalman;
un gusto líquido a sal en las furtivas comisuras;
Y esta evocada resonancia.



Manuel Ulacia
1953

Visitas al Turk's Head Pub

Entre la bruma iluminada
por esa luz amarilla y ácida
que se disuelve en ella como tinta en el agua,
caminas sin saber a dónde vas.
La apariencia de la realidad te sorprende,
te hace preguntarte si no eres una aparición
entre apariciones.
¿Por qué has vuelto otra vez al mundo?
¿A aprender todo lo que aprendiste?
¿A reaprender los nombres de las cosas,
el olor de la lavanda fresca que crece entre las piedras,
el eco de tus pasos en las aceras mojadas
como espejos que multiplican el silencio de la noche
y que se rompen en un grito mudo?
¿A reconocer las cosas gastadas?
¿La aldaba de bronce de la puerta que abriste mil veces?

Te detienes en el umbral del Pub antes de entrar.
Tal vez no te reconozca nadie
ni a nadie reconozcas.
Sin embargo, el murmullo incesante,
el tintineo de los vasos en los brindis,
los espejos que reproducen una y otra vez tu rostro,
que reproducen la realidad en movimiento
mientras avanzas, como si navegaras por un río,
te harán sentirte a gusto,
olvidado de la muerte.



Entonces alguién se te acercará y pronunciará tu
[nombre,
hablará de tu vida como si hablara de otro.
Entonces te habrás vuelto a inventar.

Visita a Vicente Aleixandre con unas ramas de acebo

¿Recuerdas aquel invierno de 1966
en que de la mano de tu abuela
lo visitaste en la calle de Wellingtonia?
Qué familiar te pareció todo,
la caricia de sus dedos largos sobre tu nuca,
su persistente mirada amable
—que al reconocer en ti
cierto parecido con su amigo ausente,
respondía con una sonrisa afirmativa,
como aceptando el paso del tiempo—,
la luz que manaba sobre el mantel blanco,
mientras partían el pan y servían el vino
convocando a los espíritus
—Luis, Federico, Manolo—,
y después de la comida la penumbra de la casa,
y el silencio de la siesta,
aquel silencio que poco a poco,
mientras tus ojos recorrían
los lomos de los libros en los estantes,
formulaba su acertijo,
aquel silencio en el que Vicente vivía sumergido,
soñaba sumergido,
como el buzo que busca en las profundidades del océano
a una sirena virgen,
aquel silencio que entonces no lograste descifrar
y del cual emergieron sus poemas,
tal vez como emergen ahora estas líneas.

Vicente Quirarte
1954

Teoría del oso*

Sumergido en lo más profundo de la página, tiene la seguridad de la cobra en el desierto. Fiel guerrero del olvido, pisotea el gozo del último pinar estremecido por el viento. Emerge al fin, fatigado del odio en bruto que es él mismo, el hambre desnuda, los colmillos prestos. Nadie como él es omnívoro. Mastica el plomo de los lápices y bebe tinta a mares, llevándose en los belfos restos de teclas y de cintas. Se aleja eructando puntos suspensivos; deja en su camino los excrementos de tropos nunca usados. Pero aun la bestia tiene rasgos de nobleza: Deja sobre el escritorio la goma de borrar.

Puerta del verano

El animal hambriento que te evoca
olvida la prudencia de la caza:
hace cimbrarse al aire entre los juncos
y es el último aliado del silencio.

Tú no sabrás —al cabo así lo quiero—
los pantanos y simas que frecuenta
cuando fragua los lirios que te ofrece
cada vez que sus dientes te desgarran.

No has de saber con qué impotencia gime,
con cuánta humillación acepta el dulce
sabor de tu saliva que es el suyo
ni con cuánta entereza luego acepta
el castigo eficaz de haber vencido
y llevar tu sabor entre sus fauces.

* *Fragmento.*



Ricardo Castillo
1954

Reflexiones a partir de la desmesurada longitud de los pies

Provengo de una familia
en la cual todos tenemos los pies grandes.
Mis pies miden treinta centímetros
y los de mi hermano el mayor treinta y dos

Toda mi familia mide un kilómetro.

Mi abuelo tenía mirada de vaca.
Es más, de haber sido vaca mi abuelo,
la leche conservaría su antiguo precio.
Así de noble y sencillo era mi abuelo.

En mi familia
todos tomamos las cosas con calma:
«Papá y mamá ya murieron»
«Mis calcetines están rotos»
«Me he tragado una mosca»
«Todo está más caro»
«Ya nos vamos a morir»

Creo que sería bueno ser menos educados
y armar un grandioso escándalo.

Papá Guille

Señor Guillermo, empedernido, asoleado.

Ahora le hierve el alcohol en los ojos
y la tarde se perfora como una caja de cartón.
Ahora le viene todo esto del vacío y la espina dorsal clavada hasta el temblor
Ahora le viene la saliva ancha, la potentemente venenosa
y cae el gargajo sobre el pastel
y cae sobre el block carta de la razón y el sentimiento.

Señor Guillermo, Cabrón.
Chendengue Subterrnáneo,
Minero del hígado y el corazón,
Amante de mano negra
y je je... dolor.

Caminando desgastando el cuerpo, el humor
en la mísera calle de Obregón, en el cine Park o en las cantinas
comprendió que no había en el mundo otra vocación
que la de ser demonio.
(Mientras el amor y la soledad le galopaban en una circunferencia
paralela)
Fue en aquella época en que se ponía desnudo
y salía a la calle a torear los coches,
fue en aquella época en la que empezaron a volar banderillazos de mierda
y me cae que eso dolía y daba vida, me cae que dolía más de lo que cualquiera pueda imaginar,
porque su canto era el dolor,
su canto era el de la verga borracha que daba tumbos y daba vida.

Para ese entonces ya era inquilino del infierno,
el Impecable Jinete de la Neurosis.



Verónica Volkow
1955

Popocatépetl

Aquí entre las rocas empieza la tragedia,
aquí en el hielo que destila sus úlceras,
en el acantilado que se quiebra,
en la pesadumbre ciega de la piedra.
Aquí tanto ser,
tanto ser de nadie para nadie,
tanta suavidad del musgo entre la yerba
y de la nieve en las pendientes dormidas,
tanta suavidad del viento entre la arena,
del viento entre los cardos y las nubes.
Viento que aquí ocurre como un destino anónimo
—desnudo como el paso
fantasmal del agua—
viento solitario que roma los peñascos,
viento en todas partes,
hasta en los poros de las piedras más chicas:
viento que es el rostro
aparecido del tiempo.

El tedio de Euríloco

«Más allá de la gruta de Caribdis,
más allá de los aullidos de Escila,
hay un punto en que el barco se desploma del océano
y de los que han caído ya ninguno regresa».

Euríloco pensaba sentado en la cubierta
mientras sentía la brisa que hacía ondear las cuerdas
y palpitar las velas como ijares;
miraba aquí y allá, distraído y cansado,
los cabellos de Ulises, las manos de un esclavo
y oía desatento el rechinar de la madera
y el rumor de las voces en esa lengua antigua,
que es hoy una música perdida.
Allí estuvo el mar entre los remos,
transparente y elástico,
pero a los ojos de Euríloco sería
casi invisible de monótono
y la jornada larga, muy tediosa,
y nunca pensó que a cada instante
ese mar evanescente y poderoso
se le alejaba inalcanzable
y era imposible ya el regreso.



Fabio Morábito
1955

«In limine»

Por el perdón del mar
nacen todas las playas
sin razón y sin orden,
una cada mil años,
una cada cien mares.

Yo nací en una playa
de África, mis padres
me llevaron al norte,
a una ciudad febril,
hoy vivo en las montañas,

me acostumbré a la altura
y no escribo en mi lengua,
en ciertos días del año
me dan mareos y vértigos,
me vuelve la llanura,

parto hacia el mar que puedo,
llevo libros que no
leo, que nunca abrí,
los pájaros escriben
historias más sutiles.

Mi mar es este mar,
inerme, muy temprano,

cede a la tierra armas,
juguetes, sus manojos
de algas, sus veleidades,

emigra como un cico,
deja todo en barbecho:
la basura marina
que las mujeres aman
como una antigua hermana.

Por él que da la espalda
a todo, estoy de frente
a todo con mis ojos,
por él que pierde filo,
gano origen, terreno,

jadeo mi abecedario
variado y *solitario*
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero.

Silvia Tomasa Rivera
1955

El sueño de Valquiria*

Abajo la planicie duerme de por vencida.
Una estrella se cae
bajo la refulgente mirada de sus ojos.
El sueño no termina
ante el vuelo fugaz de aquellos pájaros
que vertidos por un viento de luz
resbalan hacia el cerco de alambre
hasta el filo inminente de las púas.

Nunca pensó Valquiria sentir la fiebre
con tal exactitud en la montaña
a esa hora, esa noche que la constelación amenazaba
con desplomarse sobre ella y la llanura.

¿Y si me muero sin volver a verte?
¿A dónde irá el amor que a lo largo del tiempo
se ha quedado encerrado,
predecido de un cúmulo de besos?

Todos los meses arden noche y día
y ella no olvida que para resistir
el claro de la ausencia, en cualquier tierra,
una tiene que amar.
Aguantarse callada infiltrándose al sueño
mientras el sol a rayos devora las espigas.

* *Fragmento.*

Las mujeres que suben por las altas montañas
a recoger cardones hasta el risco
saben que el tiempo no perdona.

El verano brutal baja desde la cumbre
pero Valquiria solamente recuerda
un pavoroso incendio de ojos negros
y aquella noche en que la luna en plata
se espejeaba
en el vientre cautivo de aquel hombre.

La realidad del sueño de Valquiria
fue una pasión furtiva
que la dejó temblando a mitad de la noche.
Nunca hasta entonces supo
cuál era su destino.

El desconcierto amoroso la arrastró
hasta la nube oscura de su origen.
Pensaba sin querer en aquel extranjero
que alguna vez
anduvo por el campo abriendo brecha
y dejó su nombre escrito
en el vientre crecido de la madre.

Nunca volvió pero nació Valquiria
con unos ojos verdes
que veían más allá del horizonte,
imaginando tal vez que un día vendría su padre
de lejanos países, a caballo,
dominando seguro las colinas.

Pensaba también en las mujeres que lo amaron
y cómo al paso del tiempo
por un designio que su edad no entendía
se vio de pronto sola, en una casa
al pie de la montaña
habitando una región de lumbre.

Tuvo que acostumbrarse a vivir entre lunas
y entre aullidos dolientes del coyote.



Así templó sus nervios sin mirar el pasado,
hasta que un hombre moreno de ojos negros
la estremeció hasta el vértigo.

Todo se revolvía en estruendo de ausencias.
Y ella al igual que su madre, tiempo atrás,
esperaba el regreso del amante
segura que vendría para quedarse en ella
como venía la luna a quedarse en el agua.

Jorge Valdés
1955

Ábside

Breve la noche, amor, la de tu cuerpo;
lento fluir del tiempo,
                                        lluvia lenta
sobre el alba
tu corazón despierto.

El día penetra su raíz,
                                        entra contigo
de otra vasta quietud
otro comienzo.

Y el mar, no aún el mar,
sino su asombro.

★

Toda tú te levantas en el aire
sin sol de la mañana;
toda tú, rajadura de luz
                                        abres mi mano:

Plaza de niebla, caracol oído,
leído mar sobre la mesa, fondo sonoro
                                        tus ojos, ese río.

Queda tu transparencia inmóvil,
quema lo que calla y recobra
                                        en cada extremo



de un círculo invisible
el desamparo.

★

En el centro de un dios,
la furia dócil.

El agua nos reparte
y desnuda tu piel
roza en la sombra
su destello:

aljibe cuerpo
la memoria
de ti, sólida y honda.

★

Arboresce una voz,
conversa oculta.

Sobre la destrucción del mundo
hablan las cosas.

I

Veranos nuevamente
sobre el muro
volvieron la hojarasca
piedra viva,
templo fundamental,
hélice al tiempo
de fiebre y pulsación,
pájaros quietos.

Debajo de la piel
avanza el día.

II

De idiomas insepultos
                                        inscripciones
de otro aroma insular;
                                        entre las ruinas
permanece la cita
                                        del naufragio;

partir es regresar a ningún lado.

El mismo punto trazó líneas abiertas
en la palma cerrada de tu mano.

III

Pálida luz habita entre tu centro,
convive con tinieblas en silencio.

Detrás de cada golpe
                                        dicta sueños
la llanura de niebla
                                        en sangre hundida.

IV

Las esquinas
repiten una historia

de ausencia y desamor,
cómplice olvido.

V

El peso de la luz alzó tu cuerpo
de ciudad construida sobre un mito.

En su olor he tocado las aristas
del grito hecho estetor, hasta el silencio.

El río siguió su cauce.
Los muertos no volvieron.



Luis Miguel Aguilar
1956

Una Villanelle

Es todo lo que sé. (Que es casi nada.)
Ella tenía una estrella entre los senos.
O así lo veía él, porque la amaba.

No se exigieron boletos en la entrada
Pues cada uno andaba en su terreno.
Es todo lo que sé. (Que es casi nada.)

Es una cama angosta ambos quemaban
Su historia y el temor; o cuando menos
Así lo creía él, porque la amaba.

Los dos sabían muy bien la pendejada
Que es insistir en un *amor del bueno;*
Es todo lo que sé. (Que es casi nada.)

Marzo moría otra vez; y ya se daban
café con leche mezclado con veneno.
O así lo sentía él, porque la amaba.

Supongamos que un día ella se enfada
Y se borra la estrella de los senos.
¿Qué más saben los dos? ¿No queda nada?
Así se dolía él, porque la amaba.

Javier Sicilia
1956

Oro*

Y Tú, Pleno de luz,
Cabellera que incendia la estación
y florece en la Cruz
como una exhalación
de rosas en la luz del corazón,
eres también el alma,
la impaciencia del fuego en las arenas,
el giro de la palma,
contra el viento y sus penas
y la humilde blancura en las avenas;
hueles a sauce y mar,
a todos los aromas de las playas
cuando el día al clarear
desciende a su atalaya
y arroja el resplandor de su atarraya;

eres el grito del
sol, el hálito verde de la espuma,
el cielo en su tropel,
las dunas de la bruma,
la Ascensión que en la carne nos consuma;
la vastedad del fuego
que recorre la carne desde dentro
y en un hermoso juego
de la luz que rompe el centro
genera lo diverso
y nuestro encuentro;

* *Fragmento.*



y cincelas el ojo,
la alquimia de la miel en la colmena,
la ley del petirrojo,
el oro de la arena
y la enhiesta esbeltez de la azucena;

fabricas el aroma
de las flores, la cifra de los pájaros
en cuyo vuelo asoma,
como un blanco relámpago,
la terrible hermosura de tu escándalo;
espacio
en las bestias deseas,
en el grito que une a los amantes,
en las vastas mareas
en donde sus semblantes
se funden en delirios fulgurantes;
entregas en los ápices
de los altos ramajes solitarios
las flores como dádivas
de oscuros emisarios
que anuncian tus secretos conciliarios;

te levantas enhiesto
en los santos, los juncos y en el trigo
y su preciso gesto
es eterno testigo
de tu impulso y tus leyes, fiel Amigo;

y abres en las rosas
el prometido fruto del mañana
y en olvidadas fosas
inventas a la grana,
a la hormiga, a la sierpe y a la rana,
mezclando en la insistencia
de tus ritmos tu imagen con mil formas,
para entregar tu esencia
a cada ser, sus normas,
la cifra que en tu gozo les informas.

Octavio Paz
1914

Libros de poesía: *Luna Silvestre* (1933), *¡No pasarán!* (1936), *Raíz de hombre* (1937), *Bajo tu clara sombra* (1937), *Entre la piedra y la flor* (1941), *A la orilla del mundo* (1942), *Libertad bajo palabra* (1949), *Águila o sol* (1951), *Piedra de sol* (1957), *La estación violenta* (1958), *Agua y viento* (1959), *Libertad bajo palabra*, obra poética de 1953 a 1958 (1960), *Semillas para un himno* (1964), *Salamandra* (1962), *Blanco* (1967), *Ladera este* (1969), *El mono gramático* (1970), *Pasado en claro* (1975), *Vuelta* (1976), *Árbol adentro* (1987), *Obra poética* (1990).

Margarita Michelena
1917

Libros de poesía: *Paraíso y nostalgia* (1945), *Laurel del ángel* (1948), *Tres poemas y una nota autobiográfica* (1953), *La Tristeza terrestre* (1954), *El país más allá de la niebla* (1968), *Reunión de imágenes* (1968).

Alí Chumacero
1918

Libros de poesía: *Páramo de sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1948), *Palabras en reposo* (1956).

Jorge Hernández Campos
1921

Libros de poesía: *Parábola de terrón* (1945), *A quien corresponda* (1961), *La experiencia* (1986).

Rubén Bonifaz Nuño
1923

Libros de poesía: *La muerte del ángel* (1945), *Poética* (1951), *Ofrecimiento romántico* (1951), *Imágenes* (1953), *Los demonios y los días* (1956), *El manto y la corona* (1958), *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), *El dolorido sentir*



(1959), *Fuego de pobres* (1961); *Siete de espadas* (1966); *El ala del tigre* (1969); *La flama en el espejo* (1971), *As de oros* (1981), *El corazón de la espiral* (1983), *Albur de amor* (1987), *Pulsera para Lucía* (1989), *Trovas del mar unido* (1994).

Jaime García Terrés
1924-1996

Libros de poesía: *El hermano mayor* (1953), *Correo nocturno* (1954), *Las provincias del aire* (1956), *La fuente oscura* (1961), *Los reinos combatientes* (1961).

Jaime Sabines
1925

Libros de poesía: *Horal* (1950), *La señal* (1951), *Adán y Eva* (1952), *Tarumba* (1956), *Diario semanario y poemas en prosa* (1961), *Recuento de poemas* (1962).

Tomás Segovia
1927

Libros de poesía: *País del cielo* (1946), *Fidelidad* (1946), *La voz turbada* (1948), *La triste primavera* (1950), *En el aire claro* (1953), *Luz de aquí* (1954), *El sol y su eco* (1959), *Historias y poemas* (1967), *Anagnórisis* (1967), *Terceto* (1971), *Figura y secuencias* (1976), *Cuaderno de nómada* (1976), Orden del día (1988), *Noticia natural* (1992).

Eduardo Lizalde
1929

Libros de poesía: *La mala hora* (1956), *Odesa y Cananea* (1958), *Cada cosa es babel* (1966), *El tigre en la casa* (1970), *La zorra enferma* (1974), *Caza mayor* (1979), *Memoria del tigre (obra reunida)* (1983), *Eróticos y tabernarios* (1988), *Rosas* (1994), *Otros tigres* (1995).

Víctor Sandoval
1929

Libros de poesía: *Hombre de soledad* (1960), *Poema del veterano de guerra* (1965), *Para empezar el día* (1974), *Fraguas* (1980), *Agua de temporal* (1988), *Fraguas y otros poemas* (1992).

Juan Bañuelos
1930

Libros de poesía: *Puertas al mundo* (1960), *Escribo en las paredes* (1965), *Espejo humeante* (1969), *No consta en actas* (1971), *Destino arbitrario* (1982), *Donde muere la lluvia* (1992).

Marco Antonio Montes de Oca
1932

Libros de poesía: *Ruina de la infame Babilonia* (1953), *Contra punto de la fe* (1955), *Pliego de testimonios* (1956), *Delante de la luz cantan los pájaros* (1959), *Cantos al sol que no se alcanza* (1961), *Fundación del entusiasmo* (1963), *La parcela del Edén (1964)*, *Vendimia del juglar* (1965), *Las fuentes legendarias* (1966), *La casa por la ventana* (1968), *Comparecencias* (1980), *Pedir el fuego* (1987).

Guillermo Fernández
1932

Libros de poesía: *Visitaciones* (1964), *La palabra a solas* (1965), *La hora y el sitio* (1973), *Antología* (1981), *El reino de los ojos* (1983), *Bajo llave* (1983).

Ulalume González de León
1932

Libros de poesía: *Plagio* (1973), *Plagio II* (1980).

Gabriel Zaid
1934

Libros de poesía: *Fábula de Narciso y Ariadna* (1958), *Seguimiento* (1964), *Campo nudista* (1969), *Lina* (1972), *Práctica mortal* (1973), *Cuestionario* (1976), *Sonetos y canciones* (1992), *Reloj de sol* (1995).



Hugo Gutiérrez Vega
1934

Libros de poesía: *Buscado amor* (1965), *Desde Inglaterra* (1971), *Resistencia de particulares* (1974), *Cantos de Plasencia* (1977), *Cuando el placer termine* (1977), *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1979), *Cantos de Tomelloso y otros poemas* (1984), *Georgetown y otros poemas* (1986), *Cantos del despotado de Morea* (1991), *Nuevas peregrinaciones* (1994).

Gerardo Deniz
1934

Libros de poesía: *Adrede* (1970), *Gatuperio* (1978), *Picos pardos* (1987), *Amor y oxidente* (1991), *Mundonuevos* (1991).

Francisco Cervantes
1938

Libros de poesía: *Los varones señalados* (1972), *La materia del tributo* (1972), *Esta sustancia amarga* (1973), *Cantado para nadie* (1982), *Heridas que se alternan* (1985), *Regimiento de nieblas* (1994).

José Emilio Pacheco
1939

Libros de poesía: *Elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969)*, *Irás y no volverás* (1973), *Las islas a la deriva* (1976), *Tarde o temprano* (1980), *Los trabajos del mar* (1983), *Alta traición* (1985), *Miro la tierra* (1986).

Homero Aridjis
1940

Libros de poesía: *Los ojos desdoblados* (1960), *Antes del reino* (1963), *Mirándola dormir* (1964), *Perséfone* (1967), *Los espacios azules* (1969), *El poeta niño* (1971), *Quemar las naves* (1975), *Vivir para ver* (1977), *Cons-*

truir la muerte (1982), *Imágenes para el fin del milenio* (1986), *Nueva expulsión del paraíso* (1990), *El poeta en peligro de extinción* (1992), *Tiempo de ángeles* (1994), *Antología poética* (1994).

Gloria Gervitz
1943

Libros de poesía: *Shajarit* (1979), *Fragmento de ventana* (1986), *Yiskor* (1987), *Migraciones* (1991), *Pythia* (1993).

Francisco Hernández
1946

Libros de poesía: *Portarretratos* (1976), *Cuerpo disperso* (1978), *Textos criminales* (1980), *Mar de fondo* (1983), *Oscura conciencia* (1984), *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1986), *En las pupilas del que regresa* (1990), *El infierno es un decir* (1993), *Habla Scardanelli* (1992), *Moneda de tres caras* (1994).

Elsa Cross
1946

Libros de poesía: *La dama de la torre* (1972), *Tres poemas* (1981), *Bacantes* (1982), *Baniano* (1986), *Canto malabar* (1987), *Pasaje de fuego* (1987), *Espejo al sol* (1989), *El diván de Antar* (1990), *Jaguar* (1992), *Casuarinas* (1993), *Moira* (1994).

Antonio Deltoro
1947

Libros de poesía: *Algarabía inorgánica* (1979), *Donde conversan los amigos* (1982), *¿Hacia dónde es aquí?* (1984), *Los días descalzos* (1992).

Carlos Montemayor
1947

Libros de poesía: *Las armas del viento* (1977), *Abril y otros poemas* (1979), *Finisterra,* (1982), *Abril y otras estaciones* (1989), *Memoria de verano* (1990).



Mariano Flores Castro
1948

Libros de poesía: *Turangalia* (1976), *Cuartetos* (1976), *Desierto atestado* (1978), *El hijo de la hipotenusa* (1979), *Espectro de la danza* (1980), *Figura entre dos océanos* (1985), *El arte de un día difícil* (1991).

Marco Antonio Campos
1949

Libros de poesía: *Muertos y disfraces* (1974), *Una seña en la sepultura* (1978), *Monólogos* (1985), *Hojas de los años* (1985), *La ceniza en la frente* (1989).

David Huerta
1949

Libros de poesía: *El jardín de la luz* (1972), *Cuaderno de noviembre* (1976), *Huellas del civilizado* (1977), *Versión* (1978), *El espejo del cuerpo* (1980), *Lluvias de noviembre* (1984), *Incurable* (1987), *Los objetos están más cerca de lo que aparentan* (1990), *La sombra de los perros* (1996).

Efraín Bartolomé
1950

Libros de poesía: *Ojo de jaguar* (1982), *Ciudad bajo el relámpago* (1983), *Música solar* (1984), *Cuadernos contra el ángel* (1987), *Cantos para la joven concubina y otros poemas dispersos* (1991), *Mínima animalia* (1991), *Música lunar* (1991).

José Luis Rivas
1950

Libros de poesía: *Fresca de risa* (1981), *Tierra nativa* (1982), *Raz de marea* (1983), *Relámpago de muerte* (1985), *La balada del capitán* (1986), *La transparencia del deseo* (1987), *Brazos de mar* (1990), *Asunción de las islas* (1991), *Luz de mar abierto* (1992).

Coral Bracho
1951

Libros de poesía: *Peces de piel fugaz* (1977), *El ser que se va a morir* (1981), *Bajo el destello líquido* (1988), *Tierra de entraña ardiente* (1992).

Manuel Ulacia
1953

Libros de poesía: *La materia como ofrenda* (1980), *El río y la piedra* (1991), *Origami para un día de lluvia* (1991), *Arabian knight* (1993).

Vicente Quirarte
1954

Libros de poesía: *Teatro sobre el viento armado* (1980), *Vencer a la blancura* (1982), *Fra Filippo Lippi: cancionero de Lucrezia Buti* (1982), *Puerta de verano* (1982), *Bahía Magdalena* (1984), *Fragmentos del mismo discurso* (1986), *La luz que no muere sola* (1987), *El cuaderno de Aníbal Egea* (1990), *El ángel es vampiro* (1991).

Ricardo Castillo
1954

Libros de poesía: *El pobrecito señor X* (1976), *El pobrecito señor X/ la oruga* (1980), *Concierto en vivo* (1981), *Como agua al regresar* (1982), *Nicolás el camaleón* (1990), *Es la calle, honda...* (1992), *Borrar los nombres* (1993).

Verónica Volkow
1955

Libros de poesía: *La Sibila de Cumas* (1974), *Litoral de tinta* (1979), *El inicio* (1983), *Los caminos* (1990), *Los arcanos* (1996).

Fabio Morábito
1955

Libros de poesía: *Lotes baldíos* (1985), *Caja de herramientas* (1989), *La lenta furia* (1989), *De lunes todo el año* (1991).



Silvia Tomasa Rivera
1955

Libros de poesía: *Poemas al desconocido, poemas a la desconocida* (1984), *Apuntes de abril* (1986), *Duelo de espadas* (1987), *El tiempo tiene miedo* (1989), *La rebelión de los solitarios, El sueño de Valquiria* (1991), *Cazador* (1993), *Vuelo de sombras* (1994).

Jorge Valdés
1955

Libros de poesía: *Voz temporal* (1989), *Aguas territoriales* (1989), *Cuerpo cierto* (1995).

Luis Miguel Aguilar
1956

Libros de poesía: *Medio de construcción* (1979), *Chetumal bay anthology* (1983), *La democracia de los muertos* (1988), *Todo lo que sé* (1990).

Javier Sicilia
1956

Libros de poesía: *Permanencia en los puertos* (1982), *La presencia desierta* (1985), *Oro* (1991), *Trinidad* (1993), *Vigilias* (1994).



FACSÍMILES

POEMAS
DE LA VNICA POETISA AMERICANA,
MUSA DEZIMA,
SOROR JUANA INES
DE LA CRUZ, RELIGIOSA PROFESSA EN EL
Monasterio de San Geronimo de la Imperial Ciudad
de Mexico,
QUE
EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS,
Fertiliza varios Assumptos:
CON
ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS,
VTILES VERSOS:
PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACION.
SACOLOS A LUZ
DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN
de Santiago, Governador actual de la Ciudad del Puerto de
Santa MARIA.
Tercera Edicion, corregida, y añadida por su Author.



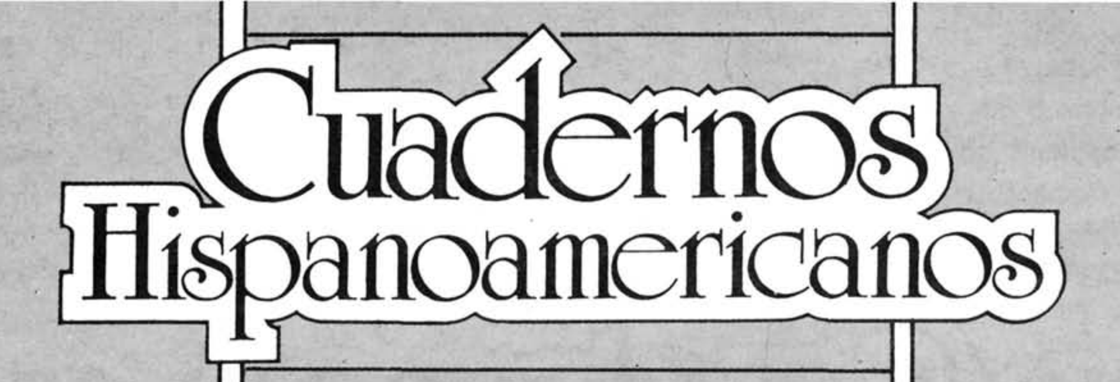
Sor Juana Inés de la Cruz

POEMAS

Edición facsimilar del ejemplar custodiado en la **Biblioteca Hispánica** del Instituto de Cooperación Iberoamericana, impreso en Barcelona por Joseph Llopis en 1691.

Sor Juana Inés de la Cruz
ENSAYO DE RESTITUCIÓN
Estudio de Octavio Paz

Edita:
EDICIONES DE CULTURA HISPÁNICA
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID (ESPAÑA)
Tel. 583 81 05



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96





AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

Consuelo Triviño
De Montaigne a Arciniegas:
la escritura y la construcción del ser americano

Gema Areta Marigó
Sarmiento, a vueltas con la barbarie

Luis Rebaza Rosaluz
Arguedas y Salazar Bondy

Rodolfo A. Borello
La prosa de Borges: desarrollo y etapas

María Ema Llorente
El «Informe sobre ciegos»:
un viaje simbólico hacia las sombras